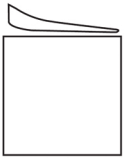
المغامرة الجمالية للنص الأدبي

دراسة موسوعية

إشراف : وجدي رزق غالي



أدبيات

المغامرة الجمالية للنص الأدبي

دراسة موسوعية

الدكتور محمد صابر عبيد

الشركة المصرية العالمية للنشر
لونجمان

مكتبة لبنان ناشرون
Librairie du Liban *Publishers*

© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ٢٠١٢

١٠ (أ)، شارع حسين واصف، ميدان المساحة، الدقي، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت: ٢٣٩٢٤٦١٦ (٠٢)

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات، الإسكندرية ت: ٤٩٢٤٨٣٩ (٠٣)

جميع الحقوق محفوظة : لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر.

الطبعة الأولى ٢٠١٢

رقم الإيداع ٩٦٧٥ / ٢٠١٢

الترقيم الدولي ٣ - ١٢٨٨ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

طبع في مطابع النوبار - القاهرة

المحتويات

الصفحة	
١ - ٢٤	**فضاء المقدِّمة**
٢٥ - ٢٧٤	**الباب الأول: المغامرة الجماليَّة للنَّص الشِّعريّ**
٢٧ – ٦٦	**الفصل الأوّل**: المغامرة الشِّعرية الحرّة وديناميّة التَّعبير
٢٧ – ٣١	مدخل
٣١ – ٣٥	شِعْرية التَّضاد وأسئلة المخيّلة
٣٥ – ٤٢	أسلوبية القصِّ وشَعْرنة الشَّخصية
٤٢ – ٤٧	أنويَّة الشاعر: من إحكام التشكيل إلى إثراء الدَّلالة
٤٧ – ٥٣	فضاء المخالفة وتوطين الحلم
٥٣ – ٦١	أسلوبيّة الصُّورة المحورية وديناميّة الطبيعة
٦٢ – ٦٦	جمالية حضور المجهول وغياب المعلوم
٦٧ – ١٠٤	**الفصل الثاني**: مغامرة التَّجلِّي: التَّشكيل الداخل-شعري وانتهاك الخفاء
٦٧ – ٦٨	مدخل
٦٨ – ٧٦	شِعرية التَّسمية: أسلوبية الشَّكل السِّيرَي في قصيدة العائلة
٧٦ – ٨٦	شِعْرية الأنا وأنويَّة الشعر
٨٦ – ٩٧	فضاء التَّخييل الشَّعري: المستوى التحويل ومنطق التأويل
٩٧ – ١٠٤	الاستدلال بالموجِّه وتفعيل مقولة المتن الشِّعري
١٠٥ – ١٤٨	**الفصل الثالث**: مغامرة الاختراق الشِّعري: تقانة الموجِّهات وجموح الزمن
١٠٥ – ١٠٧	مدخل
١٠٧ – ١١٥	شِعرية الإيقاع السَّمعي ونبوءة الرؤية الشِّعرية
١١٥ – ١٢٤	شِعْريّة العنونة: من حس التفاصيل إلى الحسّ الملحمي

الصفحة

١٢٥ – ١٣٠ جماليات العنوان وفلسفة العنونة
١٣٠ – ١٣٧ شِعْرية صوت الوجدان وتفجير طاقة الغناء
١٣٧ – ١٤٨ شبكة الموجِّهات وأساليب الحفر القرائي
١٤٩ – ١٩٦ الفصل الرابع: مغامرة الشكل وتشظّي الكون الشعري
١٤٩ – ١٥٠ مدخل
١٥٠ – ١٥٥ المطابقة الشعرية: خيال النسق الهندسي
١٥٥ – ١٦٧ التَّنوع البلاغي: مغامرة البُؤر الشِّعرية
١٦٧ – ١٧٤ جوهر العلامة: الحزن دالًّا شعريًّا
١٧٤ – ١٧٧ سحر التداخل: الفضاء والتَّشكيل الشِّعري
١٧٨ – ١٨٠ البنية الهيكلية للقصيدة
١٨٠ – ١٨٧ من التجربة إلى الفن: التداخل الأسلوبي
١٨٨ – ١٩٦ شعرنة الجسد: الغواية الأنثوية
١٩٧ – ٢٣١ الفصل الخامس: مغامرة الأمكنة الشِّعرية: الصِّراع والحركة
١٩٧ – ١٩٨ مدخل
١٩٨ – ٢٠١ ديناميّة التَّحول الحَركي وتأويل المكان
٢٠١ – ٢٠٤ الاستبدال الحركي وثبات صورة المكان
٢٠٤ – ٢٠٨ المكان المعلَّق وتضييق الحيز الحركي
٢٠٨ – ٢١٣ المفارقة الحركية وبنية المكانين
٢١٣ – ٢١٧ إيقاع المكان وحساسيّة الغياب
٢١٧ – ٢٢١ سيمياء المكان بين البصرية والدلالية
٢٢١ – ٢٢٧ شعرية الفضاء وديناميَّة المكان العاطفي
٢٢٧ – ٢٣١ المونتاج الشِّعري وفلمنة المكان
٢٣٢ – ٢٧٤ الفصل السَّادس: مغامرة الصورة: من سطح الورقة إلى سطح اللوحة
٢٣٢ – ٢٣٣ مدخل
٢٣٣ – ٢٤٥ الفاعل التصويري وسياسة إشغال الحيز
٢٤٥ – ٢٥٤ اختزال اللُّغة .. اختزال التَّشكيل
٢٥٤ – ٢٦٥ اللغة الواصفة واستعارة آليات التَّشكيل
٢٦٥ – ٢٧٤ المكان: لغة تصوير وعرض

الصفحة	
٢٧٥ - ٤٧٠	**الباب الثاني: المغامرة الجمالية للنص القصصي**
٢٧٧ – ٣١٨	**الفصل الأول:** المغامرة القصصية وسَرْدَنة الفنون
٢٧٧ – ٢٨٥	الكاميرا البؤرية وتقانات السرد القصصي المونتاجي
٢٨٥ – ٢٩١	إيقاع اللقطة القصصية وشعرية التَّفاصيل
٢٩١ – ٣٠٤	القصصي في التَّشكيلي: سَرْدَنة اللوحة واقتراح الحكاية الجديدة
٣٠٤ – ٣١٠	الرّاوي التَّشْكيلي ولوحة القصّ
٣١٠ – ٣١٨	موسيقى القص بين الإيقاع البصري والإيقاع السمعي
٣١٩ – ٣٥٢	**الفصل الثاني:** المغامرة القصصية وتجليات رؤيا المكان
٣١٩ – ٣٢٧	كيمياء القَصّ ولعبة الثنائيات
٣٢٧ – ٣٣٣	مفارقة رؤيا الحكاية: تجلّيات الذات الراوية وسردنة المكان
٣٣٣ – ٣٤٠	مظاهرة القص التشكيلي وشفرة الحجب
٣٤٠ – ٣٤٧	المفارقة السرد–درامية وإشكالية المنظور المكاني
٣٤٧ – ٣٥٢	شعرية البؤرة المكانية وتلقائية السَّرد
٣٥٣ – ٣٩٢	**الفصل الثالث:** المغامرة الجمالية: الذات الساردة ورؤيا الزمن
٣٥٣ – ٣٥٨	حلم القص أو العمل من فوق الذاكرة
٣٥٨ – ٣٦٦	سيرنة القصة وقصَّنة السيرة
٣٦٦ – ٣٧٣	سردنة الجسد بين البصرية والحلمية
٣٧٣ – ٣٨٠	أسطرة العنوان وسردنة الزمن
٣٨٠ – ٣٩٢	تحولات الضمير السردي الأنثوي
٣٩٣ – ٤٣٠	**الفصل الرابع:** المغامرة القصصية ومرايا السرد
٣٩٣ – ٣٩٧	شعرية القص بين بنية التضاد وبنية التوافق
٣٩٧ – ٤٠٦	القصَّة المرآويَّة: سرد المرآة ومرآة السرد
٤٠٦ – ٤١٦	انفتاح البؤرة السَّردية وأسلوبية القصِّ الدائري
٤١٦ – ٤٢٢	القصُّ البرقي وتمركز السرد البؤري
٤٢٢ – ٤٣٠	أنثوية الرمز وتنوع الأنساق الحكائية
٤٣١ – ٤٧٠	**الفصل الخامس:** المغامرة القصصية: سحر الموروث وأفق الفانتازيا
٤٣١ – ٤٣٧	القصُّ الذاكراتي وسردنة الموروث الشعبي السيرذاتي

الصفحة

٤٣٧ – ٤٤٨ كنز القص وفتنة السرد الخفي

٤٤٨ – ٤٧٠ تحولات الفضاء السَّردي

٤٧١ - ٦٩٦ الباب الثالث: المغامرة الجمالية للنَّص الرِّوائي

٤٧٣ – ٥١٢ الفصل الأول: المغامرة الجمالية في التَّشكُّل الرِّوائي التاريخي

٤٧٣ – ٤٧٥ تزمين السَّرد: من التاريخ إلى الرِّواية

٤٧٥ – ٤٧٧ عتبة المقولة الافتتاحية

٤٧٧ – ٤٨١ عتبة الملاحظات: الرؤية ومنهج تشكيل الخطاب السَّردي

٤٨١ – ٤٨٢ البناء العماري للرواية

٤٨٢ – ٤٩٣ تقانات السَّرد الرِّوائي

٤٩٣ – ٤٩٤ تداخل الفضاءات وتزمين المرويّ

٤٩٤ – ٤٩٨ بؤر السَّرد وموجِّهاتها السيميائية

٤٩٨ – ٥٠١ الافتتان بالمكان وتوسيع إطار السَّرد

٥٠١ – ٥٠٥ تمركز الشَّخصية وأسطر المروي

٥٠٥ – ٥٠٧ الأسطرة وانشطار الشَّخصية

٥٠٧ – ٥٠٩ فن الرسائل ومكوِّنات السَّرد

٥٠٩ – ٥١٢ المكونات السَّردية وتنويع أساليب الرَّوْي

٥١٣ – ٥٦٧ الفصل الثاني: المغامرة الجمالية في تشكُّل الكون الرِّوائي

٥١٣ – ٥١٤ ثقافة الخبرة الرِّوائية: من سرد الحياة إلى حياة السَّرد

٥١٤ – ٥١٥ أنموذج الرِّيادة وطبيعة التَّشكيل الروائي

٥١٦ – ٥١٨ مقومات السَّرد الروائي وقضاياه

٥١٨ – ٥٣٠ رواية «الرجع البعيد» ومرجعية الأنموذج الأصل

٥٣٠ – ٥٣٣ المعنى الروائي: استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السَّرد

٥٣٣ – ٥٣٥ الإطار السَّردي وتبئير فعاليات المرويّ

٥٣٥ – ٥٣٦ تنوع أسلوبية السَّرد واستعادة منطق الراوي

٥٣٧ – ٥٤١ سردنة الموروث وأرثنة السَّرد

٥٤١ – ٥٤٣ الشخصيات: الكثافة وهدم الأنموذج

٥٤٣ – ٥٥٠ تحولات السَّرد ومنطق الكشف الروائي

الصفحة

٥٥٠ – ٥٥٢ اللعبة الروائية وإشارات السَّرد
٥٥٢ – ٥٥٤ المعنى الروائي بين حيل السَّرد وخلخلة المتن الحكائي
٥٥٤ – ٥٥٨ أسْطَرة الشخصيات وخُدْعة الراوي البديل
٥٥٨ – ٥٦٢ شخصيات المرويّ وأسطورية الحدث
٥٦٢ – ٥٦٦ إشكالية المعنى: فكرة الآخر وصوفية الميراث
٥٦٦ – ٥٦٧ أزمة الرَّاوي وفعاليات الموجهات السَّردية
٥٦٨ – ٦٠٥ الفصل الثالث: المغامرة الجمالية في التَّشكُّل الفانتازي الروائي
٥٦٨ – ٥٧١ سيميائية العرض الروائي
٥٧١ – ٥٧٤ التَّكرار: الإيقاع الروائي الدّالّ
٥٧٤ – ٥٨٠ سؤال المعنى الروائي
٥٨٠ – ٥٨٢ سيمياء التَّعبير وفلمنة السَّرد
٥٨٣ حيل السَّرد الروائي واستغفال منطقة القراءة
٥٨٣ – ٥٨٥ الاستهلاك السَّردي وصَوْغ أنموذج الرّاوي
٥٨٥ – ٥٩٤ مَقولة الرواية في سياسة بنائها
٥٩٥ – ٥٩٨ بؤرة اللون ومنطق التَّشكيل الروائيّ
٥٩٨ – ٦٠٣ لُعبَة السرد: فضاء التَّخييل وقصديَّة الإيهام
٦٠٣ – ٦٠٥ الخاتمة الرِّوائية وفكرة الخُروج من زمن السَّرد
٦٠٦ – ٦٣٦ الفصل الرّابع: المغامرة الجمالية في التَّشكُّل الفضائيّ الرِّوائي
٦٠٦ – ٦٠٨ العنوان الرِّوائي وبلاغة العلامة الجمالية
٦٠٨ – ٦١١ المَجال الإجرائيّ: سيميائية التَّشكيل العنواني
٦١١ – ٦٢١ ثريّا العنوان ومساحات المَتْن النصيّ
٦٢١ – ٦٢٧ رواية اللامركز: استراتيجية العتبات والمصاحبات النصية
٦٢٨ – ٦٣٦ شخصانية الحَدث الرِّوائيّ ولُعبة الانغلاق والانفتاح السَّرديّ
٦٣٧ – ٦٩٦ الفصل الخامس: المغامرة الجمالية في التشكُّل الإيروسيّ الرِّوائي
٦٣٧ – ٦٤٠ التَّشكُّل الإيروسي وحساسية التعبير السَّرديّ
٦٤٠ – ٦٤٣ تمظهرات الجسد ومَحدودية الفضاء الرِّوائي
٦٤٣ – ٦٤٥ الجسد الرّائي: إشكاليَّة الدِّفاع والهُجوم

الصفحة

٦٤٥ – ٦٤٩ غربة الجسد من اللذّة إلى الوهم
٦٤٩ – ٦٥١ علامة الإقفال فضاء العنونة وكثافة الإيروس
٦٥١ – ٦٥٤ تقانية السَّرد وثقافية الرؤية
٦٥٤ – ٦٥٨ الرّاوي المُوازي: احتشاد الحَكْي وكثافة المَرْوِيّ
٦٥٨ – ٦٥٩ التّشكل العِماري السَّرديّ
٦٥٩ – ٦٦١ شكلانية الرّاوي المُوازي
٦٦٢ – ٦٦٤ سيكولوجية التعويض وعنف التَّخييل السَّردي
٦٦٤ – ٦٦٦ الطريقة الحكواتية في السَّرد
٦٦٦ – ٦٧١ إشكالية الحبِّ والكراهية في الخطاب الروائي: قراءة سايكو-سيميائية
٦٧١ – ٦٧٤ عتبة العنوان الروائي وسِياقات الإحالة على المفهوم
٦٧٤ – ٦٧٥ عتبة الإهداء والمعنى الأدبيّ للحبّ
٦٧٦ – ٦٧٨ العَتبة الميراث – شعبية
٦٧٨ – ٦٨١ دلالية التبئير بين المُفتتح والمختتم
٦٨١ – ٦٨٣ لعبة التعليق الحكائي وفضاء الإبهام
٦٨٣ – ٦٩٦ تجلِّيات الإشكالية في المسرود الحكائي

٦٩٧ - ٨٨٤ الباب الرابع: المُغامرة الجمالية للنص السّيرذاتي

٦٩٩ – ٧١٢ **الفصل الأوَّل**: تجليات الذات الحكائيَّة وسيرذاتية الضَّمير السَّرد
٧٠٠ – ٧٠٢ فاعلية العتبات
٧٠٢ – ٧٠٥ فضاء الحَكْي: من إدارة الأحداث إلى رسْم العَناصِر
٧٠٥ – ٧٠٨ القصديَّة السيرذاتية: من الذاكرة إلى الفكر
٧٠٨ – ٧١١ تقنات السَّرد السّيرذاتي
٧١١ – ٧١٢ أسلوبية التعبير: اللغة والكتابة
٧١٣ – ٧٤١ **الفصل الثاني**: حساسية الصورة السّيرذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي
٧١٣ – ٧١٦ مَدخَل
٧١٦ – ٧١٨ الصورة نصًّا: القراءة والتأويل
٧١٨ أُنموذج الصّورة الفوتوغرافية
٧١٩ – ٧٢٠ بين الكتابي والفوتوغرافي

الصفحة

٧٢١ – ٧٢٤ عتبة المُقدِّمة: من الصّورة إلى الكتابة
٧٢٤ – ٧٢٨ المُذكرات وحساسيَّة الدّال الصّوري
٧٢٨ – ٧٣٢ الذِّكريات: الرّاهن الصّوري والمُستدعى الذّاكراتي
٧٣٢ – ٦٤٠ عتبة الـ « الملاحق »
٧٣٨ – ٧٤١ سياسة الصّورة ونزعة التَّمركُز حول الذات
٧٤٢ – ٧٥٦ الفصل الثّالث: في التَّجربة الشِّعريَّة: رؤية سيرذاتيَّة
٧٤٢ – ٧٤٣ عتبة العنوان
٧٤٣ – ٧٤٥ عتبة الاستهلال
٧٤٦ – ٧٥٠ فضاء التكوُّن
٧٥٠ – ٧٥٢ بنية القصيدة
٧٥٢ – ٧٥٣ الاختتام
٧٥٣ – ٧٥٦ مغامرة اللغة ولغة المغامرة
٧٥٧ – ٧٨٦ الفصل الرابع: سيرذاتيَّة الحوار الأدبيّ
٧٥٧ – ٧٥٨ الحوار الأدبي مصطلحًا سيرذاتيًّا
٧٥٨ – ٧٦٥ ممدوح عدوان في مرآته
٧٦٥ – ٧٧٠ فضاء الأمكنة والأزمنة: لعبة التاريخ والمعتقد
٧٧٠ – ٧٧٣ فضاء التكوُّن وحدود الثقافة القاسية
٧٧٣ – ٧٧٤ فضاء الحداثة وإشكالية الفهم والتداول
٧٧٤ – ٧٨٠ فضاء الشعر .. فضاء القصيدة
٧٨٠ – ٧٨٢ فضاء الفن: فضاء الإنسان والحرية
٧٨٢ – ٧٨٤ فضاء النقض وحساسية التعامل
٧٨٤ – ٧٨٥ فضاء الترجمة
٧٨٥ – ٧٨٦ فضاء التلفزيون
٧٨٧ – ٨٠٧ الفصل الخامس: جدل الشَّهادة الأدبيَّة الذاتية والغيرية في صوغ السيرة الذاتية
٧٨٧ – ٧٨٨ مدخل
٧٨٨ – ٧٩٤ الشَّهادة الأدبية الذّاتية والصورة السيرذاتية
٧٩٤ – ٧٩٥ قَصيدة النَّثر وإشكاليَّة الرُّؤية

الصفحة

٧٩٥ – ٧٩٨ المكان بوصفه مكوّنًا سيرذاتيًّا
٧٩٨ – ٨٠٢ الشّاعر يرسم صورة النّاقد
٨٠٢ – ٨٠٧ تنوُّع الصّورة السيرذاتية في مرايا الآخر
٨٠٨ – ٨٣٨ الفصل السادس: حياة في حوار: أُنموذج السيرة الذاتية المشتتة
٨٠٨ – ٨١٠ مدخل
٨١٠ – ٨١٦ النشأة وفضاء التكوين الأول
٨١٦ – ٨٢٠ النَّشأة الثقافية وحساسية المكوِّنات السيرذاتية
٨٢٠ – ٨٢٣ المرأة: الوجه السِّيرذاتي الآخر للتجربة
٨٢٣ – ٨٢٤ فَضاء المزرعة وتجلِّيات الذّات في الطبيعة
٨٢٤ – ٨٢٧ فضاء الشِّعر: فضاء الذات والتجربة
٨٢٧ – ٨٣٠ الأنا السّيرذاتية في شخصيات المسرح
٨٣٠ – ٨٣٦ المَسرح الشِّعري: الأنموذَج التعبيريّ الأرقى عن الشَّخصية
٨٣٦ – ٨٣٧ النَّقد الذّاتي: إعادة تقويم سيرذاتي
٨٣٧ – ٨٣٨ الكتابة للصغار: استظهار حلم الطفولة
٨٣٩ – ٨٥٦ الفصل السّابع: أنثوية الشهادة الأدبية وسيرنة التجربة
٨٣٩ – ٨٤٠ مدخل
٨٤٠ – ٨٤٦ فوضى الأنا وأنوية الفوضى
٨٤٦ – ٨٥٠ تجربة الجامعة: وتحوُّلات الأنا السّيرذاتية الشِّعرية
٨٥٠ – ٨٥٦ تجربة الشعر تجربة الحياة والعالم
٨٥٧ – ٨٧٦ الفصل الثامن: أصداء السّيرة الذّاتية التَّشكيل السّيرذاتي القصصيّ
٨٥٧ – ٨٦١ مدخل
٨٦١ – ٨٦٦ الطفولة: منبع تشكُّل الوَعْي والحساسية
٨٦٦ – ٨٧٢ آليّات الذاكرة وتشكيل الفضاء السّيرذاتي
٨٧٢ – ٨٧٦ الرَّمز السّيرذاتي ونداء التَّخييل
٨٧٧ - ٩٠٠ معجم مصطلحات السيرة
٩٠١ - ٩١٥ الهوامش
٩١٦ - ٩٢٤ المَصادِر والمَراجِع

فضاء المقدِّمة

(١)

تقع المغامرة في مِنْطقة حرية الإرادة والاختيار. إنها الشَّكل الأكثر فاعلية وحرارة من أشكال الحرية. ومن هذه المنطقة بالذات تشرع المغامرة في اكتساب دلالاتها وتطويرها على النحو الذي يناسب آفاق المعنى المكتنزة والثَّاوية في عمقها اللِّساني من جهة، ويتفاعل من جهة أخرى مع النَّسق اللُّغوي الذي تعمل ضمنه وفي إطاره.

فالمغامرة استنادًا إلى هذا المفهوم هي الولوج الديناميّ الحر في كثافة الأشياء والشُّروع في افتتاح المجاهيل وتحريرها من غموضها واستتارها وإضاءة خفاياها، والكشف عن معانٍ جديدة تقع خارج أرض التَّداول وانتهاك الحجب والدخول في حوارٍ بكر مع الأشياء، وتجاوز المدركات القابلة للتفاعل مع منطقية الحواس ومحدوديتها، وعبور السائد إلى العجيب والاستثنائي والفريد والمدهش.

بهذا المعنى تكتسب المغامرة روح البحث وتشغلها بطاقة مضاعفة تتجاوز بها فلسفة البحث حاجز الاحتمال وتصبح مرهونة بالإيجاد ومحكومة بالتحقق؛ إذ هي لا تبحث من أجل احتمال الوصول بل من أجل حتميته، ولا يمكن لهذا المعنى أنْ ينجزَ من دون توافرِ صفة الشَّجاعة والإيمانِ وإظهار إمكانية هائلة من الاستعداد والنّزوع نحو فعلِ المغامرة، بحيث يتوقف عليها المُنْجز الفنِّي والحيويّ والجمالي للمغامر.

الفنَّان مغامر من طراز رفيع وحداثته أقصى مغامرته؛ إذ إنَّ كلَّ الحداثاتِ

الأدبية والفنية والجمالية التي أحدثت انعطافاتٍ خطيرةً في تاريخ البشرية، أنجزت ذلك بفعل وصول مغامرتها إلى قمة أدائها. وربما كانت اللذّة الخارقة التي تشعل جسد المغامر وروحه واحدة من أعظم التَّحققات في تاريخ الفنان المغامر وحياته، تلك التي يشعر فيها بعظمة الخلق الإبداعي.

التَّجرِبة الشِّعرية العربية ومنذ أقدم عصورِها هي تجرِبة مغامرة، وربما كان الشِّعر الجَاهلي – بوصفه أقدم مدوّنة شعرية عربية نتداولها الآن – شعر مغامرة، توافرت في نماذجها العليا والخاصة على أمثل ظروف الخوض في مياهها الوحشية ولا سيَّما ما تعلق منها بفضيلة الاختيار الحر والمراهنة على الانتماء إلى الذات الشعرية والتمركز حول فرادتها وتذوّتها.

غير أنها في العصر العبَّاسي بلغت الذروة وتمخّضت عن فلسفات مغامرة تنوعت وتعددت بتعدد الشّعراء الكبار وتنوّعهم؛ إذ أُتِيحتْ ظروفٌ ذاتيةٌ وموضوعيةٌ أسهمت إسهامًا كبيرًا في رعاية مناخ المغامرة والاحتفاء به وتشجيعه. ونعتقد هنا أن مئات الشعراء من ذوي الإمكانيات العالية في هذا العصر سُحقوا تحت عجلة المغامرة الشِّعرية، ولم يتبقَ منهم إلا أولئك المغامرون الأفذاذ الذين ركَّزُوا راياتِهم الخفاقة في سماء الشِّعرية العربية إلى الأبد.

ولنا أن نعاين التَّجربة الشِّعرية العربية الحديثة داخل مشهد المغامرة في أشَدِّ حالاته حركة وفاعلية ويقظة، بعد أن أدرك فرسانها المعنى العميق للمغامرة بأخطر تجلّياته وأسماها، فراحوا بِهَدْيٍ من رُوح المغامرة المشتعلة في مخيلاتهم يرتادون مناطق جديدة محتشدة بالخصب والثراء والوحشية والغنى، يأخذون منها بحرية ورحابة ما هو قابل للأخذ، ويغتصبون ما هو غير قابل لذلك، بحيث انعكس ذلك كلُّه على الفضاء التَّشكيلي لتجاربهم الشِّعرية فجاءت متوترة وقلقة وهائجة ومشحونة ومتدفقة بكل ما هو مدهش وجميل.

ولعل من أصفى المعاني التي اكتسبتها المغامرة شعريًّا في هذا الصدد معنى الفرح الذي تمثلت به اللُّغة الشِّعريةُ، وهي تتكشّف عن طراز باذخ من المعاناة

اللسانية والأسلوبية والشعرية الطَّريفة والكثيفة، حيث يمتزج في باطنها المعنى بالمعاناة. المغامرة على وفق هذه المعطيات وما تفرزه من مناخات وسبل وفضاءات ورؤًى وألوان، وما تقترحه من آليات بكر للانفتاح والتفاعل والحوار، هي جمال خالص يتمتع بالمرونة والتموج والتَّمظهر، ويعمل بوصفه مرجعيةً زاخرةً بالثَّراء تموّن اللغةَ الشِّعريةَ بالعمقِ والكثافةِ وتغذِّيها بالأعجازِ والفرحِ، على النحو الَّذي يقودنا إلى الإيمان بقدرة المغامرة على توفير فُرصِ انعتاقٍ حقيقيةٍ لفلسفة الجمال من قيود التَّفلسف والمنطقة، لتحيا بحرية مطلقة في الأفضية الخلاقة للإبداع.

تتمحور مادة الباب الأوّل من هذا الكتاب بفصوله السِّتة حول تجلِّيات مفهوم المغامرة الجمالية في النَّص الشِّعري، وتكسب مادة الكتاب مشروعيتها من القيمة النَّقدية الجمالية التي تطمح أن تتحولَ فيها الممارسة النَّقدية إلى مغامرةٍ جماليةٍ تُضَاهي المغامرة الجَّمالية للنصوص المستضافةِ وتنفعل بها، في السَّبيل إلى جعل اللَّحظة الجمالية المغامرة التي يلتقي فيها النقد بالنص لحظة فرحٍ وانفعال وتفاعلٍ وتثويرٍ واستفزازٍ مشتركة، وليست لحظةَ محاكمةٍ واشتغال منفصل على استقلالية الأنموذج سائر باتجاه نزعة الرِّهان والتفوق واستعراض المعرفة.

يشتغل الفصلُ الأول على فحص مناطق حرة للمغامرة الشعرية، وما تتكشف عنه من دينامية تعبير تأخذ من حريتها المتاحة شجاعة الارتياد والانفتاح على شساعة الأرض الشِّعرية الساخنة وتخصيب خضرتِها.

ويذهب الفصل الثَّاني إلى مغامرة التَّجلي حيث يتلمَّس حدودَ التشكيل الداخل – شعري في علاقتها بحدود الخارج – شعري، وقدرات هذا الداخل المقترحة لتموين الخارج بالجمالي والسِّحري وتسهيل مهمة ديمومته وانتشاره.

أما مغامرةُ الاختراقِ الشِّعري التي سخرت الفصل الثالث للتَّوسلِ بالموجّهات والمصاحبات والعتبات والأطر الشِّعرية، بوصفها مكوناتِ ضخٍّ

جمالية تَرْفِدُ النصوص بشكلٍ من أشكال المغامرة التي تنهض على الاحتفاء بالهوامش في مقارعة المتون وتحديها.

وتبرز مغامرة الشَّكل وقد حظيت باهتمام منهجيٍّ كثيفٍ من لدن الـمُدوَّنة الفكر – نقدية العربية الحديثة، لتتصدر الفصل الرابع وتسيّر مباحثه على شاشة الشَّكل بمظاهرها البلاغية والأسلوبية والشِّعرية، التي أظهرت كونًا شعريًّا متشظيًا ينثر غباره الذَّهبيّ على مساحات النصوص.

وخاض الفصلُ الخامسُ مغامرة الأمكنة الشِّعرية التي أظهرت طاقات درامية خلاقة في تفعيل حركة المكان وتفجير صراعه مع العناصر الشِّعرية الأخرى، في السَّعي إلى تركيز الخيال المكاني وتوكيد حضوره الشِّعري.

وكان لا بدَّ للفصل السَّادس والأخير أنْ يحتفيَ بمغامرةِ الصّورة، كاشفًا عن جَدليةِ العمل والتحوّل وتبادل الفعل المتوزّع بين سطح الورقة – منطقة النَّص الشِّعري – وسطح اللّوحة – منطقة التشكيل – لتكريس نزعة التَّشكيل على سطح الورقة، واقتراح نزعة التشعير على سطح اللوحة.

ونحسب أن الفصولَ غامرت بالتَّسمية والعنونة والاختيار والقراءة والتأويل واللعب الحر في ميدان مفتوح، بقدرٍ يستجيب على نحو ما للآفاق الشَّاسعة التي ينطوي عليها الكتاب ويختزن معانيها الكثيفة الباذخة.

وربما كان سؤال المنهج أَحدَ أهمِّ الأسئلةِ المقترحة؛ إذ يتصدر المشهد النقدي بظلّه العميق الصادم الذي يغطي رغباتِ القراءة والتَّأويل ويحرج اندفاعه الجميل إلى عوالم النصوص.

والمنهج عندنا، ولدينا، وفي منطقة عمل هذا الباب (والكتاب عمومًا) هو شهادة أدبية/ معرفية راقية في الإعلان عن شعرية النَّص، هذا النص الذي يتجلّى في أحضان القراءة كائنًا عميقًا ومعقدًا ومتداخلاً ومراوغًا وعَصيًّا على القبض.

لا يستوي المنهجُ إلا بفعل ذائقةٍ مدرَّبةٍ، ومعرفة متنوعة، وثقافة عميقة،

وحرفية خالصة، تشحذ الآلياتِ على الدوام شحذًا مستنفرًا بجاهزية عالية، إنه تلمّسٌ حيٌّ للدَّهشة، ومحاورة كُفوء للصدمة، وتقصٍّ جامحٍ لبرق النكهة/ الخطاب.

المنهج يجب أن لا يتحول إلى محنة فهو دومًا الطَّريق التي تتناسل سبلاً ودروبًا ملوّنة ومختلفة استنادًا إلى نظريات التأويل والقراءة. ولعلَّ شرطَ المغامرة هو العمود الأخطر في بِناء هيكل المنهج، ومن دونه يتحول النَّقد إلى ملء قناني فارغة بأي سائل يقع في المتناول لحظة الإعلان عن بَدْء السِّباق. وما دام النقد حبًّا فالمغامرة هي العنوان المركزي وسر الأسرار، وبوسعنا القول بثقة منهجية عالية « غامرْ .. تجدْ »، لكنّ المغامرة التي هنا تعني «المغامرة الجمالية» التي تأخذ من صفتها «الجمالية» قدرًا هائلاً من معناها في هذه الموقعة المنهجية، وحين يكون الشِّعرُ ميدانَ الموقعة فإنَّ المغامرة بكينونتها اللسانية المستقلة ترتفع درجات، وتتضاعف هذه الدرجات حتَّى تقترن بصفتها «الجمالية»، لتكشفَ العنوان بهيأته المقترحة «المغامرة الجمالية للنص الشعري» عن خصب دلاليّ مشحون بالتنوع والتلون والدهشة والإغراء، على النَّحو الذي يتجلّى في فصول الكتاب السِّتة حيث تشحذ المغامرة الجمالية آلياتها كلها لتخوض غمار التجربة النَّصية لكل نص شعريّ يخضع لحراثتها، تتحرك بحرية وديناميةٍ ودهشة لاستفزاز البؤر، وتحريض المكامن، وحثّ المقاصد، وتثوير المعنى، وإطلاق شُموسِ التَّشكيل، لتغمر الفضاء بسطوع الغواية وضياء الفرح وليرتعش الجسد بأغاني الرغبة وهو يقرأ نصه بحواسه كافة، ناشرًا شذرات المحبة على تلك السبل والدُّروب التي تؤدي إلى الطريق الملتبسة، المراوغة، السَّاحرة للمنهج.

(٢)

لا يمكن لفضاء المغامرة وما يتمخّض عنه من انعكاساتٍ وتصوّرات وقيم أدبية وجمالية أَنْ يوضع ضمن أطر معينة ويقاس بقياسات رياضية محددة، لأنه

ينفتح انفتاحًا كليًّا على الرغبة في كسر المألوف واختراق الحجب والتحرّك في مستويات أخرى ذات مديات واسعة، ليس من السهل إخضاعها لضوابط صارمة تحدّ من شهوة انطلاقها وحرية حركتها وامتدادها الرَّحب في الأفق.

وهي تستثمر في عملياتها طاقة التخيّل استثمارًا حيًّا وأصيلًا وكليًّا بكل ما تنطوي عليه من قوّة ونشاط وفعالية، من خلال الرؤية الشَّاسعة التي تعاين فضاء التخيل على أنه (فضاء متحرك لا «فضاء بحدود، إنه متحرك في ذاته وفي الديمومة معا [١].» ، ولا شك في أَنَّ هذه الحركية اللامحدودة في ذاته وفي الدَّيمومة هو ما يتيح له بالضبط قدرة فائقة على استيعاب فعل المغامرة ونشاطِها النَّوعي، الَّذي يأخذ حريته في منطق هذا الفضاء على أمْثل وجه وبأكفأ صورة متاحةٍ وممكنة.

إن الفضاء المتحرك المرتبط بآليات التَّخيُّل ومناخاته وآفاقه وقنواته يسهم في خلق مفهوم جديد للمكان الَّذي يشتغل عليه، على النَّحو الَّذي يتسع فيه لفضاء التخيُّل كما يتسع للفضاء المادّيّ المقابل والمناوئ له؛ إذ «ليس المكانُ جزءًا من العالم المادّيّ فحسب، بل هو جزءٌ من عوالم خيالية مختلفة أيضًا، فتصورات المكان بصورة عامة، وأماكن معينة بقدر أكبر من التحديد، ليست تصوراتٍ محايدةً وموضوعية، وإنما هي متشكّلة بفعل تجارب ذاتية ومواقف سيكولوجية[٢].»

تذهب هذه الرؤية بالفكرة – ميدان البحث – إلى مناخ جديد من التَّصور والتَّأمل والرؤية والنظر تعزز القيمة الاعتبارية لفضاء التَّخيل، وينعكس ذلك إيجابيًّا على مفهوم المغامرة في هذا الإطار.

أما حين يتعلَّق الأمر بنشاط الكتابة بوصفها عملاً في الإبداع يحتاج إلى مزيدٍ من التخيّل والمغامرة لإنجازها نوعيًّا، فإننا يمكن أن نتفق تماما مع ما ذهب إليه إدوار الخراط بقوله إن «الكتابةَ تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيعِ أفق [٣]»؛ إذ يتحول فعلُ الكتابةِ إلى اختراقٍ حيٍّ للمدى والأفق

والحدود باتجاه كشف جماليّ لكنوز الإبداع الثّاوية في جوهرها.

هذه التجاوزية والاقتحامية وتوسيع حدود النشاط الكتابيَّ وأفقه من شأنه أن يحيل في منظور تصوّر فعل الكتابة على «أن «الأدبي» لا يرتكن إلى السائد، إنه يسخر من كل قانون، ليؤكد قانونَه القائمَ على المخاتلة والتناقض والتدمير والتفكيك المستمر لما أصبح ثابتًا، عائقا للحرية والتفتح [٤]»، ويتمثل جوهرُ قانونِه حقيقةً في قدرته على المغامرة المتجهة إلى تحقيق أكبرِ قدرٍ ممكن من القيم الجَّمالية التي يسعى إلى إنجازها في فضاء التلقي.

لا شكَّ في أنَّ اللُّغة بمنطقِها الفَاشِيّ هي الَّتي تُهيمن على حركةِ الحياة وتوجِّه حيواتها وتلعب بمقدَّرات التَّدليل والترَّميز والتَّشكيل فيها، إنَّ اللُّغة في قلب هذا المفهوم «هي مأوى الوجود ومسكنه»[٥]، تجتهد الكتابة في استغلالها واستثمار قواها كأداةٍ فعّالة في مغامرتها الجَّمالية على النحو الَّذي تجعل فيه «المؤلف يبتكر عوالم جديدة وطرز وجود جديدة»[٦] لفضائه النصّي وعالمه الإبداعي. ويسهم ذلك في فتح ملف الإبداع الكتابي على مساقاتٍ أخرى خارج السُّبل المتعارف عليها داخل المنظور الكتابي العام، إذ تتوافر قناعة مهنية واضحة بوسعها القول «إنَّ الكتابة الإبداعية – لسبب أو لآخر – قد أصبحت اختراقًا لا تقليديا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضىً عن الذات والعرفان [٧].»

إنَّ اقتران وعناقَ فضاءِ المغامرة بجماليات الكتابة من شأنه أَنْ يؤلّف في مجال الإبداع الفنيّ القصصي مزاجًا سرديّا جديدًا، ينهض في حراكه الإبداعي على مقدار التلاحم الذي يمكن أن يحققه القاصُّ عمليًّا، بين رؤاه الجمالية الخاصة ودرجة استعدادها لخوض المغامرة وكفاءتها في استغلال هذه الخاصية النَّوعية الفريدة، من أجل إنتاج قصة متجاوزة قادرة على الإعلان الجَّمالي عن نفسها بوصفها وليدَ هذا التَّلاقي ونتيجة هذا العناق.

لا بدَّ لهذه المغامرة أنْ يكونَ لها شكل حين ترتبط بتَجْرِبة جمالية تعبِّر

عن طِراز قصصي نوعيّ في عطائه السَّرديّ، ولا بدّ لهذا الشكل أن يتلاءم مع حساسية الفضاء القصصي ويتفاعل معه على نحو يتحقق فيه الهدفُ الجَمالي. وإذا ما أدركنا أَنَّ الفن القصصي من بين فنون السَّرد والفنون الأدبية الأُخرى هو الأكثر خصوصيةً وتفردًا، فإن ذلك ينعكس حتمًا على صعوبة خوض غماره والاشتغال فيه؛ إذ يعدّ في نظرِ الكثير من المشتغلين في حقل الإبداع السَّردي «الأعقد بين الأجناس الأدبية، لأنَّه يتطلّب جملة من المعطيات، من بينها تحويل اللقطة المفردة إلى قصة ذات مضمونٍ وشكلٍ متفردَيْن، مركَّزَيْن، مكثفَيْن، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدَّلالة الحديثة من إيحاء الحدث لا تقريريَّته، وإيحاء القول لا مباشرته[٨].»

لعلّ هذه الخواص الفنية والتَّشكيلية والسَّردية مما يؤلّف نوعية الطِّراز الإبداعي الذي يتميز به الفنُّ القصصي، ويكشف عن الخصوصية النصيّة التي تشيّد شكل المغامرة فيه وتعلن عن أنموذجه الَّذي لا يستقر على حالة واحدة مهما اتسعت التَّجربة، وربما تكون خاصية التحوّل والتغيّر من أشدّ خاصياته تمظهرًا في السياق. ذلك أن الفن القصصي في المنظور الجوهري لهذه الخاصية النوعية «من أكثر الفنون الإبداعية عرضةً للتحولات، بما تمتلكه من ثراءٍ نوعيّ وأسلوبيّ، وبما تتيحه من مجال للأَنَا المفردة – تأليفًا وبطولةً – من تعدد وتنوع وفَرادة[٩]»، تذهب به إلى مجالات غاية في الرحابة والانفتاح والصَّيرورة،يمكن أن يتجاوز فيها على صعيد شكل المغامرة والطِّراز القصصي معظم الفنون السَّردية المجاورة له، إنه في هذا الإطار حقيقة «فن بلا حدود»[١٠]، لأَنَّ حدوده تنحصر في تجرِبة قصة واحدة ولا تتكرر في قصة أخرى لأنها تحمل حدودها معها أيضا.

بوسعنا أنْ نعاين شكلَ المغامرة ومفهوم الطِّراز من خلال ما كتبته «هالي بيرنت» القاصّة والناقدة الأمريكية في مدخل كتابها «كتابة القصة القصيرة» من

أنَّ «للقصة القصيرة وجوهًا كثيرة وأشكالًا متعددة، مثل كلِّ شكل إنساني. وهو أول وأكثر الأنواع الأدبية طبيعيةً واستمرارًا، كما أنَّها أكثر الفنون ديمقراطيةً، فكل فرد يمكنه أن يحكي قصة. وإذا كانت القصةُ جذَّابة فلا بدّ أن يصغي إليها شخص ما، فالقصة الجيدة تختزل داخلها جوهر الدراما والخبرة الإنسانية عامة. ولأنها قصيرة، وفي الصَّميم، فقد تركز على لحظة، أو سنة، أو حياة كاملة [١١].»

إن شكل المغامرة في الطِّراز القصصي اجتاز هنا حدود التعامل الإجرائي المخصوص بفن أدبيٍّ مقنن ومحصور بفئة معينة من البشر، ونُقل إلى فضاء أكثر توسعًا وشساعةً وعمقًا في قلب النَّزعة الإنسانية الحرّة في قص الوجود وحكائيته، ورغبة الإنسان الدائمة للحكي بمقاصد وأهداف مختلفة، وانطواء حَراكه الإبداعيّ والإنساني على دراما تتجوهر فيها الخبرة البشرية وتُختزل على نحو ما قصة الإنسان في الوجود، وإدراك خطورة تلبُّثه الجمالي في هذا السُّؤال العميق الَّذي يمتحن فعالية إشغاله لحيّز ما في عمق هذا الوجود.

اجتهد الفن القصصي كثيرًا ودائمًا في السَّعي للإفادة من كلِّ ما هو متاح لرَفْد طرازه بمزيدٍ من القابليات الجَمالية والتقانات الفنية، في سبيل إغناء شكل المغامرة فيه وضخّه بما تيسّر من الطاقات الجديدة التي تُسهم في الارتفاع بقيمته الإبداعية ومضاعفة قواه السَّردية، فراحَ يَنْهلُ من خصب الإمكانات في الفنون المجاورة له وتركيز ثرائها في قلب حاضنته الـمُبَئرة فمال «إلى البلاغة، بلاغة الكثافة المستوحاة من الشعر خصوصًا [١٢]»، التي عمَّقت الطاقة العلامية بمنظورها السِّيميائي وانعكست إيجابيا على تخصيب شكل المغامرة القصصية وإغناء حضورها في الطِّراز النَّوعي، وهو يتشكّل تشكّلا فريدًا وخاصّا في كلِّ جولة.

إنَّ هذا التَّشكُّل الفريد والخاص الذي تتمتع به طُرُز القصة القصيرة في إنتاجها لمغامرتها الجمالية يحتشد عادة في بؤرة مركزية حساسة من بؤر البثّ

الإشعاعي الَّذي تنطوي عليه الحاضنة القصصية، وتتأكد طاقتها الجمالية في «أن توضع عناصرها جميعا في نقطة واحدة تشعُّ لمعانًا لتكون لحظات الحكاية كلها مستحمة في الضوء، كيما تكون مرئيةً مثل إشراقة مضيئة [١٣]»، تغمر فضاءَ التَّلقي بنور السَّرد و وهجه حيث تتنفَّسه الحكاية وينفذ في الوقت ذاته إلى أعماق الذات القارئه وهي تستقبله بمرونة ونشاط وتعاطف، يحقق في إطار العلاقة المتبادلة بينهما أنموذج المزاج القصصي ويعكس ثقافة المغامرة.

وقد لا يتحقق ذلك بالصّورة الفنية المطلوبة إلا في حدود تجسيد حَراكٍ قِرائيٍّ نوعيٍّ يرتقي إلى رُوح هذا المزاج ويتسلَّح بعمق هذه الثقافة، فالقصة القصيرة استنادًا إلى حقيقة هذه المعادلة وجدواها وأفعالها وأهدافها «تتطلب من القارئ اهتمامًا بدرجةٍ قُصوى، كما تتطلب تركيزًا ذهنيًّا في كلِّ التفاصيلِ حَتَّى يتمكن من إدراك سمو التأثيرات اللاحقة لها [١٤]» ، على النَّحو الذي يجعله جزءًا فَاعلًا من إجرائية التحوّل الجمَالي في الطراز القصصي في حال إنتاج شكل مغامرته.

تتمظهر حساسية المغامرة الجمالية للفن القصصي من خلال الخصوصية النوعية الشَّديدة التركيز في جوهر هذا الفن، وما تقدمه من تمثُّل حيّ لإشكالية النَّوع في التعبير السَّردي على النحو الَّذي تذهب فيه «نادين كورديمر» إلى النَّظر إلى القصة القصيرة على أنها «شكل متخصص وفني جدًّا، أقرب إلى الشعر [١٥]»، في قدرتها على التقاط حساسية التَّجربة والتعبير عن خصوصية الذات الإبداعية في عنائها الجمالي وهي تختزل الأشياء وتكثِّف الرؤى.

إن قربها العلامي والإشاري من حدود طاقة التعبير السيميائي وبلاغتها في الشِّعر يرفعها في هذا المقام إلى «درجة عالية من الإيحائية والشدّة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل [١٦]»، بحيث تحتاج إلى قدرٍ عالٍ من الانضباط في إدراك فعل المغامرة على النَّحو الَّذي لا يقودها إلى تيه سرديٍّ يقذف بها

خارج سكة الطراز القصصي بمعناه الأجناسيّ، لأنَّ كتابة القصة ضمن دائرة هذه الرؤية التَّشكيلية والفنية وداخل معمارية التَّجربة وفضاءاتها وموحياتها ومناطق نفوذها «هي عمل خاص وتركيز للطاقة [١٧]»، يؤكد خصوصية المزاج القصصي وارتباطه الشديد بحساسية الذَّات السَّاردة واستجابتها لفكرة المغامرة وثقافتها، ودرجة انفعال الرَّاوي القصصي وهو يستثمر تخيّله في توفير حراسة مشدّدة للحكاية وقد تخلّقت قصصيًّا في طريق سفرها إلى حاضنة التَّلقي.

على النَّحو الَّذي يحقق ما يُدعى في أدبيات نظرية القراءة والتلقي بـ «الاتصال الأدبي» الذي يُفهم «على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنَّص بحيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية [١٨].»

تدخل الحكاية بوصفها أحدَ أهم عناصر السّرد القصصي في امتحان شديدٍ القسوة حتَّى تتخلّق قصصيًّا، سواءً على صعيد المكونات أو المرجعيات أو الإحالات أو الممكنات أو الأدوات أو التقانات التي تسخّر جميعا لنقل التَّجرِبة من مستوى التمثل الشُّعوري إلى مستوى الإبداع الفني.

فالقصة على هذا الأساس وعلى وَفق هذه الرؤية الشَّاملة «ضرورة، وإن أساسها هو تصادفية حيوية تغذيها الدهشة. يجب أن تتمتعَ جميعُ القصص الجيدة بعاطفة مركزية قائمة تكون أساسيةً وصارمةً. ويجب أن تتمتعَ أيضًا بالدَّفق الدَّاخلي للقصيدة الغنائية [١٩]»، بما يجعلها فنًّا يتميز على فنون السَّرد الأُخرى الذي هو بطبيعة الحال نوع منها، ويتميز تعبيريًّا في الوقت نفسه على فنون أخرى يشتغل ضمن فضائها ويأخذ من تقاناتها، ولكنه في النهاية يستقل بطرازه الخاص مستفيدًا من الإمكانات المرحّلة من فنون أخرى لتطوير طرازه وتخصيبه.

وهي لا تقف عند حدود التَّمظهر الاستقلالي ذي الخصوصية الواضحة تعبيريّا، بل تنفتح خارج هذا الإطار على الفضاء الكونيَّ العام في الإبداع لتنزع

منزعًا مضافًا تتأكد فيه قيمتها الإنسانية، بوصفها ذات قوة تمثيلية لِلْهمِّ البشري في منظوره الحكائي القريب جدًّا من الحساسية الإنسانية.

إن القصة القصيرة وبمعرفة مساقها ذي النَّزعة الإنسانية التواقّة بطبيعتها إلى الحكي والقص والسَّرد «تعدّ قطعة فنية تستجيب إلى المديات القصوى للحسِّ والخيال الإنساني [٢٠]» ، وكلما تمكنت من الاستجابة بطاقة أكثف وأعمق وأكثر حرارةً فإنه تحقق تواصلًا أوسع مع مجتمع القراءة.

يخبرنا ماثيوز في هذا السياق – ملخصًا في الواقع آراء «بو» – من أنه «لا ينجح أبدا كاتب للقصة القصيرة ما لم يمتلك الأصالة والبراعة والتركيز ... والأهم ... أن يمتلك أيضا لمسة من الخيال [٢١]»، تضعه في موقع يمكنه من التأثير في المحيط المؤلِّف للمساحة المثيرة ذات الحراك الشديد الفعالية بين منطقة الكتابة ومنطقة القراءة، بكل ما يتمخض عنه ذلك من حساسية في أنموذج المغامرة وخصوصية نوعية في السَّرد القصصي.

تقف أدواتُ التشكيل التصويري بحساسياتها العارضة في مقدمة ما يحتاجه القاص لتنفيذ فكرته القصصية بالمعنى المغامر، بحيث تتجلّى رؤيته التَّشكيلية في حركة الكتابة على بياض الورقة، المساوية والمقابلة لحركة الفُرشاة على مساحة اللوحة؛ إذْ لاشكَّ في «أنَّ العديدَ من كتاب الأدب القصصي يرسمون، ليس لأنَّهم جيِّدون في الرَّسم ولكنه (أي الرسم) يُعينهم في كتابتهم. إنه يرغمهم على النظر إلى الأشياء. نادرًا جدًّا ما يكون الأدب القصصي مجردَ قول أشياء، إنه عرض للأشياء [٢٢]» ، يحفّز الاستقبال البصري والذِّهني للمتلقي معًا.

إن خاصية التَّركيز والتكثيف والخصب التي يتمظهر بها فن القص لا تعني مطلقًا إقصاء التفاصيل والجزئيات الديكورية والإشارات التي قد تبدو بعيدة أحيانًا، فـ «لا يمكن أن يهمل أي شيء أساسيّ في القصة القصيرة [٢٣]»، وكل شيء يتعلّق بفضاء القصة هو أساسيّ مهما كان صغيرًا وجزئيًّا وبسيطًا ولا

يلفت الانتباه، لأنه يُسهم إسهامًا فاعلًا في إرساء إيقاعِ المزاج القصصيّ الذي قد يتركز في شيء قد لا يعدّ مركزيًّا في منظور البعض.

بهذا المنطق المتحرك في دائرة ثقافة المغامرة وحساسيتها لإنجاز خصوصية نوعية للسَّرد القصصي، فإن «القصة القصيرة يجب أن تكون ممتدة في العمق ويجب أن تعطينا تجربة معنى [٢٤]»، هي حصيلة جوهرية لتجرِبة الكتابة متفاعلة مع تجربة القراءة، تطرح فيها تجرِبة المعنى إشكالية فريدة تؤكد على البراعة التي يتم فيها إبداع القول القصصي، فالقصة في فضاء وضعها التشكيلي «هي طريقة لقول شيء ما لا يمكن قوله بطريقة أخرى [٢٥]».

من هنا تتأكد بطريقة أكثر وضوحًا وتمظهرًا حساسية المغامرة وما تعكسه من خصوصية في السَّرد القصصي داخل عمارة القصة، وتتأكد أيضًا فعالية التَّجربة الحرّة في استثارة المزاج القِرائيّ المتوافق مع المزاج القصصي. تنفرد طريقة القول الخاصة ببراعَتها النوعية في استثمار طاقة التخيل وخلق مناخ مثاليّ لاحتواء الفانتازي في حاضنة الحقيقي وأَسْطَرة الحقيقي في حاضنة الفانتازي، من خلال القناعة الفلسفية المشتغلة إبداعيًّا في أنْ «يكون الشيءُ فانتازيًّا لأنه حقيقيّ جدًّا، وحقيقيٌّ جدًّا لكونه فانتازيًّا [٢٦]»، وهو ما يمثل القاعدةَ الفعلية الأساسية الَّتي يعمل عليها جوهر القص خصوصًا والأدب عمومًا.

إن القصة القصيرة في هذا السياق بكل المقاربات التي حشدناها لاستعراض طاقاتها على المغامرة، وفرض مزاجها على المشهد، ومراقبة تحوّل حساسيتها ورؤيتها الحكائية المتبلورة سرديًا – «هي عمل دراميّ متكامل [٢٧]»، بالرَّغم من صغر مساحتها الكتابية أحيانًا.

وحين تذهب المغامرة القصصية بعيدًا في متاهتها السَّردية وتتوغل عميقًا في مزاجها قد يتحول الشَّكل إلى طِراز نوعي يَنْأَى عن المسار القصصي، وبذلك قد ترتبك قضيةُ تصنيف النَّوع ضمن دائرة الجنس الأدبي السَّردي،

وهو ما دفع إدوار الخراط إلى القول في وصف ما كتبه في هذا المضمار: «ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة، وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ولا هو بالشِّعر أو بالسيرة الذاتية وفق المواصفات. فما هو؟ مغامرة، مغامرة رُوحية وأدبية في الشَّكل والمضمون معا فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال، وهي كتابة أريد أن أقترح لها، ما أسميه الكتابة عبر النوعية[٢٨]».

إن المواصفات التقليدية في الإطار العام لا تنجح إطلاقًا في وصف العمل السَّردي الذي ينمو في ظل المغامرة، فضلا عن أن الأنواع تداخلت كثيرًا وراحت تنهل وتأخذ من فنون أخرى كلما وجدت سبيلًا إلى ذلك تحتمه الضرورة الفنية لتطوير الجنس الأدبي وتخصيبه، ونحسب أنَّ ما وصفه «الخرَّاط» بـ «الكتابة عبر النوعية» يمكن أنْ يدخلَ في حساب الفن القصصي المغامر، على وَفْقَ ما ذهبنا إليه من مقاربة خصوصية المغامرة وبراعة التَّشكيل في الفن القصصي.

هل بوسع المنهج أن يغامر ويخصّب أدواته وعدّته وسياقات اشتغاله بمزيد من الحريَّة والرَّحابة والتوَّق إلى إظهار وإبراز الخصوصيات النوعية العارفة والمتذوقة للذات القارئة؟ وهل يمكنه أنْ يخترقَ الحدود التقليدية التي عادةً ما تتشكل على حافات مفهوم المنهج وعند تخومه، على النَّحو الذي يقلل دائما من حماسته واندفاعه و ولوجه في باطنية النصوص وأعماق الخطابات، متجاوزًا ذلك إلى إنجاز قراءة ساخنة تحرر النَّص من كمونه الكتابي وتُطْلِقُه في فضاء الحياة؟

أحسبُ أنَّ على المنهج اليوم أن يغامر وأن يشرع عقله النقديَّ واسعا وعميقا على أقصى مدى ممكن للتخيّل، وأن لا يفكر بالوقوف عند حدّ معيّن مهما كان هذا الحدّ ثريًّا وخصبًا، لأنَّ فكرة المنهجية يجب أن تقوم على التَّطور والتقدم والحراك النَّوعي المستمر باتجاه الكشف والنفاذ والحفر.

يمكن رصد حركية المغامرة في فضاء المنهج من خلال قدرتها على إحداثِ

قدرٍ عالٍ من اللقاء والتفاهم والتلاؤم والعناق بين «النقدية» و « الأكاديمية » في سياق تفاعليّ كامل.

«النقدية» بوصفها مصطلحًا يتحرر - في المنظور الاصطلاحي القائم - من ربط فعالياته بأسس ومرجعيات فلسفية ذات صفة نظرية مقننة ورصينة، وتمنح الحساسية الانطباعية القائمة على ثقافة التذوّق الجمالي وطاقة التخيّل والتأمل فيه مناخًا من الحرية في مستقبلات التلقي وَلَواقِطه وتوقعاته ومقاصده وانفعالاته الإجرائية في طريق تفاعله مع حيوات النَّص، على النَّحو الذي ينجز قراءة حرّة بالحواس كلها، فيها من الطرافة والطزاجة والحيوية والرَّحابة الشَّيء الكثير.

حيث تنجح هذه الآليات بالتقاط دهشة النص ولحظة انفعاله وسرّ جوهره العاطفي والرؤيوي العميق الضارب في جذور ذاكرة التَّجرِبة وحلمها، وتفتح صفحة جديدة تمكّن القارئ العادي من الإشراف على حقولٍ أُخرى ما كان له أن يرتاد مساحاتها من دون هذا الاجتهاد المنهجي الذي قدمته «النقدية» في هذا الإطار.

و «الأكاديمية» التي تنشغل عادة بالرَّصد الرَّصين المعمّق للظواهر الإبداعية التي يَنْطوي عليها النص باستخدام آليات عمل تستند في تشكيل رؤيتها وأساليب عملِها إلى مرجعيات فلسفية ذات طبيعة نظرية تخصّ العمل الأدبي عموما، والجنس الأدبي - ميدان الرَّصد - خصوصًا.

وتُخضع نظرتها في البحث والتَّحليل والتفسير والتَّأويل والقراءة لشبكة من المنطلقات التي تمثّل فروضًا منهجية نظرية تسعى آليات البحث الأكاديمي - النَّقدي - إلى البرهنة عليها في واقع الخطاب المقروء، وما يؤلفه من قيمة في المشهد العام لجنسه الأدبي داخل العمارة الكلية للظاهرة الإبداعية. وإذا كانت لغة (النَّقدية) في هذا السياق ذات طبيعة شاعرية في تحررها من صرامة النسق المنهجي - على نحو ما - تخترق فيها الذاتُ الناقدةُ / القارئةُ الحجبَ

وتتجاوز الحدود متكشفة عن فصاحة قرائية على أَعلى قدرٍ من الخصوصية التَّعبيرية، وهي تفيد من طاقة « الإنشائية » بخبرتها التعبيرية المرنة التي تجتهد ويحلو لها في مناسبات كثيرة من رحلتها القِرائية أَنْ تُجاري اللُّغة النَّصية المقروءة وتحايثها وتضاهيها كلما وجدت فرصة لذلك.

فإن لغة «الأكاديمية» تميل إلى الدقة والتكثيف والزهد والتخصيص وانتهاج مسار شبه منطقي في معالجة الظواهر النصية ومقاربتها وتأويلها، داخل فكرة السعي للبرهنة على الفروض بكل ما يعكس ذلك من روح تشتغل على رياضة التمثّل والتفكّر والـمُعاينة والفحص والرَّصد، للوصول إلى نتائجَ تحقق قدرًا مهمًّا من القناعة النقدية والكفاية القرائية.

ولنا هنا أن نزعم – في إطار هذه القراءة / المغامرة وانسجامًا مع كلِّ القراءات التي اشتغلنا عليها في بحوث سابقة وهي تتحرّى نصوصًا مغامرة لتقاربها وتتفاعل معها قرائيًّا – أَنَّ المغامرة المنهجية التي نحسب أنها قادت رؤيتنا هنا تجتهد في إجراء تسويةٍ موازنةٍ بين « النقدية » و « الأكاديمية »، على النَّحو الذي يحفظ لكلٍّ منهما خصوصياته من جهة ويشتغل من جهةٍ أخرى على كلّ الحدود المشتركة بين فعاليتيهما. لا بل يذهب بعيدًا إلى محاولة استحداث حدود لقاءات ومساحات واهتمامات مشتركة جديدة بينهما، يكفل الإجراء النقدي إبرازها واستظهارها وتفعيل مستوياتها بحيث تأخذ القراءةُ من «النَّقدية» ما تسمح به من حرية وانفتاح حيويّ ومشرق على الحراك الفنيّ والإبداعيّ في النصوص، وتأخذ من «الأكاديمية» الانضباط المنهجي المستمدّ من وهج الطاقة العلمية المتركِّز في المناخ النظري، الذي يُقْصِي أيَّ شطط ممكن أن ترشحه الحماسة والاندفاع نحو الامتداد القِرائي الأُفقي أحيانًا.

فضلًا عن الإفادة من إمكانات التكثيف والاختزال والدقة كلما كان ذلك ممكنًا وضروريًّا، في قدرته على إسناد الروح النقدية بظهير نظريّ يضيء الـمَسَار النَّقدي ويضاعف من كفاءته. ولعل معاينة فاحصة للمحتويات التي

شغلت فصول الكتاب توضّح على نحو جليٍّ هذا التداخل النوعي الحرّ والمنتج بين «النَّقدي» و «الأكاديمي»، ولا سيَّما في تشكيل عنوانات الفصول وعنوانات مباحثها وهي تستجيب تمامًا لجوهر المغامرة النصية في كل قصة كانت ميدانا للرصد والمقاربة والقراءة.

جاء الفصل الأول من الباب الثَّاني في هذه الموسوعة بعنوان «المغامرة القصصية وسردنة الفنون» وفيه اشتغلت القراءة على فحص مجموعة من النصوص القصصية التي ذهبت إلى ميادين الفنون الأدبية والجميلة المجاورة وعملت على سردنتها، وتجلّى ذلك في احتضان فنون الرسم والتَّشكيل والسينما والموسيقى في مظاهر شديدة التَّنوُّع والتعدد والحرية.

وذهب الفصل الثَّاني الموسوم بـ «المغامرة الجمالية وتجليات رؤيا المكان» إلى النَّظر إلى رؤيا المكان القصصي بوصفه عالمًا كثيفًا وخصبًا يتسع للكثير من الإجراءات الفنية القصصية، نظرًا لحساسية الـمُعطى المكانيّ ودوره الفعّال في التَّشكيل القصصي؛ إذ يظلّ المكان – حسب سعيد يقطين– «مجالًا مفتوحًا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء [٢٩]»، بحيث تظلّ قراءته تنطوي دائمًا على قدر مُهم من الاجتهاد والتمثّل ومزيد من التَّحليل والتأويل على النحو الذي يوحي به النَّص القصصي أوَّلًا، وتستنتجه القراءة ثانيًا، عبر شبكة من العلاقات والرُّؤى والأفكار والمنظورات الحكائية والفضائية.

أما الفصل الثالث فقد سعى إلى تقصّي المغامرة الجمالية للقص في القسم الآخر للفضاء القصصي وهو (الزمن) بعنوان «المغامرة القصصية: الذات السَّاردة ورؤيا الزَّمن»، ناقش فكرة الزمن القصصي من خلال شبكة من المحاور التي تتصل مباشرة أو على نحو غير مباشر بمفهوم الزمن، وحلَّل قوّة تدخّل الذات القصصية السَّاردة في فتح فكرة الزمن على مدى أوسع من المحدودية الرياضية التي ينظر إليه من خلالها عادة.

الفصل الرَّابع الموسوم بـ « المغامرة القصصية ومرايا السَّرد » يتحرك في فضاء قِرائي يرصد فيه الانعكاسات المرآوية لإشعاعات السَّرد القصصي، عبر البؤر السَّردية ومحيطاتها وزواياها وأساليب بثّها وتداخل أنساقها وكل ما يتعلَّق بقدرة القص على استظهار المخزون السَّردي في القص والحكي.

ويختتم الفصل الخامس المشروع القِرائي في الكتاب بالتَّوغل في منطقة تأثير الموروث وفضاء الفانتازيا، وما يقدمه ذلك من دعم سرديٍّ عالي المستوى يحثّ الحكاية على مزيد من التوهج والتألق والحضور، وجاء الفصل بعنوان «المغامرة القصصية : سحر الموروث وأفق الفانتازيا»، وتدخّلت مباحثه في باطنية التوظيف السَّحري للموروث الشعبي والحكائي والرمزي والأسطوري، وما يحققه ذلك من انفتاح على أفق الفانتازيا، على النَّحو الذي يُغني المجال الجماليَّ ويثري مغامرة القصّ فيه من أجل خلق فضاء آخر للسرد في فن القصة القصيرة.

إن هذه المحاولة القِرائية التي شكّلت مادة هذا الكتاب إنما جلّ ما تطمح إليه هو أن تلفت النَّظر إلى أهمية هذا الفن النَّوعي الخطير، وتكشف عن قيمه الجمالية ذات الرُّوح المغامرة دائمًا بسبب شدّة الخصوصية التي تنطوي عليها الطبيعة الفنية والتَّشكيلية والجمالية لهذا الفن، وتأمل أَنْ تُسْهم في إعادة النظر في مشروع القراءة السَّردية العربية التي أَوْلَتْ السَّرد الروائي الأهمية الأكبر، بحيث بدا فن القصة القصيرة مظلومًا نقديا على هذا الصعيد.

(٣)

يأتي هذا الباب الثالث في موسوعتنا الخاصة بالمغامرة الإبداعية للنص الأدبيَّ بعد الباب الأوّل «المغامرة الجمالية للنص الشِّعري» وبابنا الثاني «المغامرة الجمالية للنص القصصي»، يدخل بابنا هذا «المغامرة الجمالية للنص الروائي» مسيرة هذه الموسوعة ليفحص بآلياته النقدية الحرّة نصوصًا

روائية امتلكت – بحسب تقديرنا – طاقة المغامرة في معنى ما من معانيها، واجتهدت في أن تقدّم رؤيا سردية وفنية وثقافية عالية المستوى على أكثر من صعيد وفي أكثر من اتِّجاه.

إن آلية الانتقاء التي حضرت بموجبها النصوص المختارة لتمثيل فضاء المغامرة الروائية، اعتمدت بالدرجة الأولى على قدرة هذه النصوص على الإثارة (المتعية) التي تمكّنت من تحقيقها في المجال القِرائي، على النَّحو الذي ميّزها و وضعها برحابة أمام آليات الفعل النقدي، التي راحت تتجوّل في فضاءات هذه النصوص كاشفة عن عناصر المغامرة الجمالية فيها، وبحسب طبيعتها وكيفيتها الإبداعية والثقافية والسِّيميائية ومستوى استخدامها للعناصر والمكوّنات والرؤى.

ربما كان فعل (المغامرة) في معنىً أساسيٍّ وجوهري من معانيه يدل على التَّجاوز والاختراق والتّجريب، بكل ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من دلالاتٍ ورؤًى وقيمٍ وقدراتٍ وأفعالٍ ونتائجَ، ومما لاشك فيه أن المغامرة استنادًا إلى هذه المعطيات تندرج في إطار الأعمال الحيوية الخلاقة التي بوسعها أن تضيف دائمًا، ويرتبط فعل المغامرة هنا بالتحقق والإنجاز، إذ لا مغامرة من دون نتائجَ واضحةٍ وساطعةٍ على الأرض، تستطيع أنْ تكرّس المفهوم وتعلي من شأن الفكرة أمام الجمهور.

ترتبط المغامرة كثيرًا بالتطلُّع وسعة الأفق والإيمان بالأمل وبقدرة الذات البشرية على تجاوز الحدود وصنع المعجزات، فضلًا على استغلال كامل الطاقة الإنسانية عبر استنهاض كلّ قواها واستنفار إمكاناتها من أجل الوصول بفكرة المغامرة إلى مستوى الإنجاز والتحقق.

إنها فكرة تقوم على أعلى تمثُّل لقيمة الإنسان وخطورة وجوده في الحياة، بوصفه الحامل المركزي لمعنى الحياة، والفاعل الأول في جعلها ممكنة وقابلة للتَّعاطي والعيش، ولا يتمّ ذلك من دون الإحساس بقيمة المبادرة

الخلاقة التي يجب أن يتحلّى بها الإنسان وهو يقود مسيرة الحياة ويمنحها معناها الحقيقي.

وإذا كانت فكرةُ المغامرة على هذا الأساس ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتخلّق الرؤى والمظاهر وتجلّيها على الأرض، على نحو بصري وحسّي وتأملي ملموس وقابل للتعاطي معه والإفادة منه وتوظيفه في مجالات كثيرة، فممَّا لا شَكَّ فيه أنَّ ارتباطه بمفهوم الجمالية يُعدّ تحصيلًا حاصلًا، إذ لا مغامرة يتهيّأ لها هذا المعنى الغزير من دون أن ترافقها رؤية جمالية تدعم مجالها الحيوي وتؤسس لقيمها في الرؤيا والمنظور.

من هنا تتكشّف الخيوط المعرفية والرؤيوية والثقافية والفنية التي تربط بين فكرة المغامرة ومعنى الجمالية؛ إذ إن الجمالية في معنىً بؤري من معانيها هي تحقيقُ العنصرِ الفنيَّ في التجاوز والاختراق والتجريب، حيث تسهم إسهامًا فعليًّا و واضحًا وعميقًا في تحقيق الإدهاش والمتعة وانجاز فضاء جديد، فضلًا عن التطلّع الدائم والمستمر إلى معطًى (عابر للمعنى) يتوافر على حساسية جديدة تنعش فضاء القراءة، وتشرك القارئ في التمتّع بجماليات مُنْجَزِ المغامرة.

يمكن النَّظر هنا إلى مفهوم (الذَّوق) وما يتكشّف عنه من آليات وتقانات ورؤًى وتمثّلات ودلالات، بوصفه قدرةً خلاقة ونوعية على النظر والتَّمييز والانتخاب والقراءة، قادرة على حرث المفاهيم وإظهار محتواها واستثمار كفاءاتها، على أن يتحلَّى المفهوم هنا بقدرٍ معُيَّنٍ من المنهجية الواجبة، من أجل أن تشتغل الآلية على حساسية دمج صوفية الفكرة وتطلّعها المثالي بواقعيتها الحسية وأنموذجها الإجرائي. إذًا الجمالية على وفق هذا التَّشخيص التَّعريفي والمفهومي والاصطلاحي تنفتح على معنى شاسع، يمكن أن يتمثّل – بكل بلاغة واقتصاد وتكثيف وتحديد وتركيز وتبئير – بأنه «تصوّر ثقافي ورؤيوي وفني راق للعالم».

النَّص الروائي الذي يحظى بهذه الإحاطة القِرائية المتصّلة بمفهوميّ الجمالية والمغامرة في هذا السياق، يتجّه في تشكيلٍ أساسيٍّ وجوهريٍّ من تشكيلاته إلى (بنيوية النص)، بالشَّكل الذي يحقق التَّوسع نحو المجال الثقافي لا النصّي الصِّرْف، على النَّحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النص تنفتح على المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النَّص وطبقاته وبطاناته.

يمكننا في هذا السبيل المنهجي والرؤيوي، الحديث عمَّا يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ «المجال الروائي»، الذي يحتوي النص بصورته البنيوية النصية من جهة، وما يحيط به من تخومٍ وحدود وفضاءات محيطة ترسم صورته الكلية وتسهم في إنشاء معماره وهيكله وكونه من جهة أخرى، وهو يقبل قراءةً احتوائية وكلّية لا تتوقف عند عتبات النص بصورتها البنيوية شديدة التركيز على المجال الكتابي النَّصي حصرًا. وربما يكون للطبيعة الأجناسية للنص دور مهم في تحديد الطبيعة الخاصة للقراءة، إذ إن مجال المغامرة في النَّص الروائيّ أوسع من مجالها في النص الشِّعري والقصصي، ذلك أن العالم الروائي عالم يتّسم بالكلية والشمول والتنوّع والتعددية والكونية، على النحو الذي يجعل منه فضاءً رحبًا للمغامرة والتجريب وكسر الأطر.

وكلما توسعت الرواية في استغلال معطياتِ الفنون الأخرى تمكَّنت من فتح مجال المغامرة على نحو أكبر، بحيث يتحتّم عليها باستمرار تحدّي المنجز وتجاوز الموروث، والسَّعي دومًا لبعث طبقات ومساحات جديدة غير مستغلة وغير محروثة للمكان والزمن والحدث والشَّخصية، فضلًا عن التَّلاعب بهما من أجل تطوير الرؤية السَّردية وانفتاح حدودها وتوسيع أفقها، ومحاولة اكتشاف أبعاد جديدة للشخصية الروائية، والعمل الجاد على تطوير فكرة السَّرد بمعانيها المتعددة، وإنعاش الحوار وإثراء تقاناته، ومضاعفة طاقة الوصف أيضًا.

من الأمور المتاحة في هذا السبيل لتطوير مصطلح «المجال الروائي» السَّعي إلى استغلال كيمياء العين القارئة، من أجل صناعة مشهد يجعلها قابلة لاستعمال

آلياتها كاملة وتحقيق قراءة بصرية تدعم القراءة التّأملية والتصورية والتخييلية، ومن ثم الاجتهاد في تفعيل الإيقاع الروائي بكل مستوياته واستغلال إمكاناته.

أَما أسلوبية التعبير وارتباطها الجمالي بتقانات الكتابة فهي من أهمِّ القضايا الفنية الَّتي يجب أن تحظى بأهميةٍ كبيرة في بناء المجال الروائي وإنشاء حساسيته، إذ يمكن تفعيل أسلوبية التعبير وتطوير تقانات الكتابة الجمالية، عبر الارتفاع بحساسية التصوير المشهدي وإثارة إيقاع الحدث، نحو خطاب لغوي خصب في إنشائيَّته، وغزير في تعبيريَّته، وثري في دلالته، ومتعدد في رمزيته.

إن تركيب النَّص وبناءه على هذا الأساس هو الذي يُسهم في طرافة المناخ الروائي وحداثة رؤيته وكثافة مقولته، على النحو الذي يصنع منه نصًّا مغامرًا ينطوي على جماليات لا حصر لها.

لا يمكن الادِّعاء بطبيعة الحال بأنَّ النصوص التي انتخبَتْها قراءتُنا في هذا الكتاب هي أهمُّ النصوص الروائية العربية التي اشتغلت على المغامرة الروائية وأنتجت جمالياتها، إذ إن المدوّنة الروائية العربية من الغزارة والتعدد والتنوّع مما لا يمكن لأي قراءة أن تحيطَ بها مهما كانت موسوعية وشاملة، لكنه بوسعنا الزَّعم بأن ما تقترحه قراءتنا هنا يمكن أن يفتح ملفَّ الرواية العربية المغامرة استنادًا إلى هذه المعطيات.

قراءتنا تجتهد، وتقترح، وتحرّض، وتثير، في إطار اعتماد منهجية جديدة لقراءة حرّة ورحبة للنصوص، لا تدين بالولاء لأكاديمية المناهج ومدرِّسِيها على نحو صِرْف وجامد يُرْبِك النصوص ويُشوِّه الفضاء النقدي لمعرفية المناهج، بل يُسخّر الرُّوح المنهجية والفضاء الرؤيوي لخدمة رحابة القراءة وحريتها في تمثّل نَوْعي للنصوص، على النحو الذي تستطيع فيه أن تنتعَش آمالُ النصوص بالحياة من جهة، وأن تقدّم نصًّا نقديًا يرقى إلى مستوى حضور النَّص الإبداعيّ من جهة أخرى، بحيث يتلقّى قارئ النص النَّقدي المقارب للنص الإبداعي نصَّين جماليين في آنٍ معًا، النص الإبداعي من خلال إنتاجه

الجديد أو إعادة إنتاجه عبر القراءة، والنص النقدي الـمُضَاهِي للنص الإبداعي.

(٤)

يتقدّم بابنا هذا الموسوم بـ «المغامرة الجمالية للنَّص السيِّرذاتي» ليكون الجزء الرابع من موسوعة المغامرة الجمالية للنَّص الإبداعي، بعد الكتب الثلاثة السابقة «المغامرة الجمالية للنص الشعري» و «المغامرة الجمالية للنص القصصي» و «المغامرة الجمالية للنص الروائي»، على التتالي. وربما يأخذ كتابنا الجديد صورة أخرى عن صور الموسوعة في الكتب السابقة نظرًا للاختلاف الذي يتمتّع به النص السِّيرذاتي عن النصوص الشِّعرية والقصصية والروائية في مناحٍ كثيرة، على الرَّغم من أنه لا يبتعد عنها من حيث كونها جميعًا نصوصًا تعبر عن تجربة الأديب في سياقاتٍ متناظرة تقريبًا. غير أنَّ النص السيِّرذاتي – كما تناولناه في كتابنا هذا – لا يتوقف عند حدود السيرة الذاتية الصَّافية في حدود التَّجنيس المعروف، إذا وسّعنا من الحدود المفهومية للمصطلح بحيث شمل الكثير من نماذج الكتابة السِّيرذاتية، كالحوارات الأدبية الثقافية، والشِّهادات الأدبية، والنصوص السيِّرذاتية غير المجنَّسة وغيرها.

اشتمل الباب على ثمانية فصول متنوعة في رؤيتها ومساراتها. اشتغل الفصل الأول على المدوّنة السِّيرذاتية لعبد الرحمن الرَّبيعي بعنوان «تجليات الذات الحكائية وسيرذاتية الضمير السِّردي»، واشتغل الفصل الثاني على مدوّنة عبد السلام العجيلي بعنوان «حساسية الصورة السِّيرذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي»، أما الفصل الثالث فقد قارب مدوّنة «شوقي بغدادي» بعنوان «في التَّجربة الشِّعرية: رؤية سيرذاتية»، واستأثر الفصل الرابع بمقاربة مدوّنة ممدوح عدوان الحوارية السيرذاتية الموسومة بـ «سيرذاتية الحوار الأدبي».

اختصّ الفصل الخامس بدراسة مدوّنة رجاء النَّقاش بعنوان «جدل الشَّهادة الأدبية الذاتية والغيرية في صوغ السيِّرة الذاتية»، أما الفصل السادس

فقد قارب مدوّنة خالد محيي الدِّين البرادعي الحوارية السيرذاتية بعنوان «حياة في حوار: أنموذج السيرة الذاتية المشتتة»، في حين ذهب الفصل السابع إلى مقاربة مدوّنة «حمدة خميس» بعنوان «أنثوية الشَّهادة الأدبية وسيرنة التَّجرِبة»، واشتغل الفصل الثَّامن على مدوّنة نجيب محفوظ بعنوان «أَصْداء السِّيرة الذَّاتية: التشكيل السيرذاتي القصصي».

سعت الفصول جميعًا إلى التقاط الرؤية السيرذاتية في هذه المدوّنات التي صرّح قسم منها بسيرذاتيتها، ولم يصرّح القسم الآخر، لكنّ فعاليتنا النَّقدية استنطقت هذه المدوّنات على وَفق مقاربة سيرذاتية على نحو من الأنحاء، وأظْهرت المنطق السِّيرذاتي لها من خلال منهج القراءة ورؤيتها وفضائها الرَّحب، وعززنا رؤية الباب الرَّابع من هذه الموسوعة ومنهجه بمعجم مصطلحات السيرة، وهو أول مصطلح من نوعه في فن السِّيرة كي يضيء المفاصل المركزية في حركة هذا الفن وصيرورته الأجناسية.

على هذا النحو يقدّم مشروعنا «موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي» بأبوابه الأربعة رؤية بانورامية شاملة للنصوص الأدبية المغامرة في (الشعر والقصة والرواية والسيرة الذاتية)، بعد أَنْ توغل في جوهر ومساحات وتخوم مئات النصوص التي يمكن أَنْ تعطي صورة عن فعالية الحراك الإبداعي العربي في النِّصف الثاني من القرن العشرين، عابرًا مفهوم الأجيال والبلدان، التَّاريخ والجغرافيا، التيارات والمدارس، الاتجاهات والمذاهب، من خلال منهجية حرّة تخلص كثيرًا للنصوص المنتخبة، لكنها في الوقت نفسه تسعى إلى ملاحظة ومراقبة ورصد التَّحولات التي تحدثها هذه النصوص في المجال الثَّقافي والفكري داخل مجتمع القراءة، وهو ما يجعل من هذه الموسوعة مادّةً حيَّة وضعت ما في وسعها من المشهد الأدبي العربي أمام مرآة قراءتها، واجتهدت في البحث عن رُوح النص المغامر فيها كي تضعه شاهدًا جماليًّا على العصر الإبداعي.

الباب الأول
المغامرة الجماليَّة للنَّص الشِّعري

الفصل الأوّل

المغامرة الشِّعرية الحرّة وديناميّة التَّعبير

مدخل

تشكِّل مقاربات الواقع بأقصى امتداداتها حدود التَّجربة من النَّاحية الفعلية، وتتراكم في الذِّهن وجودًا مستقلًّا خاضعًا لأحكام النمو والنضج والتفاعل مع آلية الذهن الإبداعية. وهي في وجودها المستقل هذا لا تعكس سوى «المنظور» في الأفق الجمالي الواقعي، والمرتبط أساسًا بحدود التَّجربة وممكناتها الواقعية. وهنا قد يتساوى معظم الأدباء والفنانين في مستوى التقدير العام للتجربة، بوصفها نظامًا واحدًا قائمًا على أسسٍ موضوعية صرفية، بعكس مديات وإشعاعات متفاربة نسبيًّا.

غير أَن التَّجاوز يبدأ عندما يبدأ الخيال عمله في التَّجرِبة، فتظهر فروقات المدى والإشعاع بما يتناسب تمامًا مع الفن العظيم، أو الفن العادي، فتغيب التَّجربة كونها عملًا واقعيًّا صرفًا عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجرِبة، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة وتظهر على أنها إبداعًا وفنًّا خالصًا.

فهو على وَفق هذا المنظور «بوتقة يذوب في حرارتها الخاص والعام، وينتج عن ذلك الانصهار أكثر من جمع عنصر بآخر أو نقيض بنقيضه، لأنّ الناتج هو

تلك العلاقة الإشكالية الحاصلة عن امتزاج الأطراف الثنائية في وحدة سعيدة وصيغة جديدة، تتبدّى بموجبها صورة الواقع المغيّبة أكثر وضوحًا وأشدّ غنىً مما كانت عليه في وجودها الخارجي المحايد[١].»

وبقدر ما يكون الخيال حرًّا وديناميًّا، فإنه يعطي العمل الفني قوة إيحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته وفوضويّته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التَّجرِبة. يجب أن تكون «المساحة» بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشِّعري الحر، ممغنطة بدرجةٍ تُديم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج «المركب».

كما أَنَّ امتداد السقف الخيالي للتَّجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها؛ إذ إنه يمتد ويتّسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتَّوهج الذي تمور به التَّجربة. ولحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم وإنجازه أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وإرساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من المغامرة الحرة نحو الكشف والابتكار في الأراضي المجهولة البكر.

تعمل قوة الخيال الحر المنظَّمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الإنجازية خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالمخيلة؛ إذ إن بإمكان الأذن «الفنية» المكهربة بقوة الخيال الحر، سماع أشياء خرافية لا تدركها أُذُن الواقع، كما أن بإمكان العين «الفنية» التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها، إبصار أشياء ليس لها أمكنة وقياسات محددة في حدود العالم المرئي.

وكذلك بإمكان الحواس كافة عن طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة

بقوة المغامرة الخيالية الحرة وفاعليتها، أن تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتنجز للفنان فرصًا إبداعية خلاقة تُسهم إسهامًا فاعلًا وقويًّا في خلود فنه وعظمته.

إن الخيال الحر في مغامرته الفريدة يقود التأمل نحو الـمُجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه السلبي المدجّن، الَّذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شقّ الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن، واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات. فالخيال في قوته الحرَّة المغامرة ليس عملية فصل للواقع، لكنّه طاقة ترتاد المجاهيل، وتمتلك قدرة فائقة على إعادة صياغة العالم، بإنجاز جماليّ دينامي بعيدًا عن الاضطهاد الَّذي تمارسه الخبرة.

المغامرة الخيالية الحرَّة يجب أن تتحرر من الخبرة بوصفها رافدًا أساسيًّا للإنجاز، فهي في كشوفاتها الجمالية بعيدة عن ضغط الخبرة واندفاعها نحو تقنين أُفق الخيال بما يناسب ضروراتها ومداخلاتها، لكنها - أي المغامرة - تشارك الخبرة/ التجربة، في تلك الحلقة «المعينة» من حلقات الفعل التي تكتسب صفتها الإبداعية والجَمالية من إنجازات الخيال الحر كقوة إبداعية منظَّمة، لا من الكيان العام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية. على هذا الأساس فإن الخبرة/ التجربة بمستواها التَّراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقة من حلقات تطورها أن تصنع الأسطورة، لأنها تتصف دائمًا بقدرات تركيبيةٍ ضعيفة، في حين ينفردُ الخيال الحر بقدرته الدائمة على خلق الأسطورة فضلًا عن أنه يتكشف باستمرار عن معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة.

إنه يمتلك قدرات غير اعتيادية على شحن الإحساسات الحية في التَّجرِبة بقوة تنظيمية هائلة تفجِّر في العمل الفني كلّ مكامن السِّحر والجمال وتجعل اللامرئي فيه مرئيًّا. ولعلَّ الفن الشِّعري واحد من أكثر الفنون الإبداعية قدرةً

على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكنونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشِّعرية. فهو «استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف للوجود عن طريق الكلمة [٢]»، كما أنه يمتلك قدرةً فائقة «على جعل الأشياء المألوفة أمورًا غريبة وبذا تتاح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كما لو أنها جديدة تمامًا [٣].»

الذاكرة بوصفها خزينًا فنيًّا وعنصرًا أساسيًّا من عناصر المعرفة مهدّدة بالضياع والتقهقر وضعف التَّماسك، لأنَّ جيوشًا من التغيّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب «جرام هيو».

ولا بدَّ لنا بازاء هذا التهديد أن نقوّي من دفاعاتنا ليس باتجاه تحصينها وتعقيد شبكاتها الدفاعية فحسب، بل بمنحها أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلًا إيجابيًّا قادرًا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستغناء عن رصيدها وتراثها، وإعفائه من صفة التحفظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أنَّ بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج.

ويُؤدّي الخيال الحرُّ في مغامرته الجمالية دورًا بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التغيّر، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وَهْمِ الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من المشروعية والمنطق التَّصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار.

لهذا فإن النَّص الشِّعري الحديث الذي «يبدو منبع النَّشاط – والمتعالي على كلّ نشاط – لا يربط إنجازه في حدود التجربة الفعلية القائمة بالتقدير

الخاص على أسس موضوعية، بل يفتحه على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجربة عالما يطلق في سمائه غيوم الإبداع المثقلة بمطر الجمال والفن العظيم، كما هو – في آن واحد – تجسُّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللُّغة على كينونة في الغياب [٥].»

ويعمل الخيال الحر على تشكيل إيقاع بانورامي شامل للعمل الشِّعري يجعل منه كلًّا متكاملًا متناسقًا، ولا سيّما إذا نهض على أسلوبية تعبير تعدّ «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصّة. بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللُّغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبيّة، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتَّعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتَّعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال [٦]»، تسهم في تصعيد حساسية المغامرة الجمالية.

شِعْرية التَّضاد وأسئلة المخيّلة

تؤسس المخيّلةُ العقلَ الإبداعيَّ من خلال الخبرة والثقافة والوعي والتَّجربة، وهو الذي ينظّم عملية الإبداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الإبداعي، لذلك فإن تفكيك النص ينهض أساسًا على فهم فلسفة العقل الإبداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جيولوجيا النص وطبقاته، والثراء الَّذي يَنْطوي عليه، بحيث تصبح عملية النَّقد عملية تنقيبية تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التَّوصل إلى أكثر مناطق النّص دقة وغموضًا وقلقًا. بمعنى أن النَّص هو غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة الجمالية المتداخلة التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لإجراء حوار سِري معها يستهدف فكّ رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها، ولا بدَّ لهذا الحوار من عقل نقدي مجرّب ومغامر، قادر على التأويل ويستند إلى منهج خاص وفلسفة خاصة.

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة «امرأة» للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر

تلمُّس الخصائص الأسلوبيَّة والتعبيريَّة والبنائيَّة:

تعود كلّ ليلة من قبرها النَّائي
إلى مدائن الصفيح
تصهل مثل فرس في الريح
تمارس الحبّ مع الشيطان في بيوتها
وكلّما أدركها النُّعاس في تَجْوالها
عادت الضريح

تتكون القصيدة من «متن» يقدم الواقعة الشعرية من خلال حركة الفعل الشِّعري المؤلِّف للواقعة، ممثلًا بالسطور الأربعة الأولى و «هامش» يتدخل بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريري يصف الواقعة في خلاصتها النِّهائية المتكررة ممثلًا في السَّطرين الأخيرين. أما العنوان فإنه جزء مسهم وفاعل في البنية الهيكلّية للنص على المستويين الدَّلالي والإيقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليتها.

إنّ الجسر الدَّلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وخطوط الهامش هو «كلّما» الشرطية، وهي تمثل انحرافًا سرديًّا في رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكليَّة بنية دائرية مغلقة.

بدأ القصيدة حركتها الدَّائرية من نقطة صفر المكان «القبر النائي» رمزًا للموت والنفي، وتستقر استقرارًا مؤقتًا في المكان الوسطي المتمركز «الضريح» رمزًا للحياة في الموت؛ إذ إن الذاكرة الشَّعبية هنا تؤثث المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان. والانفصال عن المكان في درجة صفر المكان «المغادرة» يمثل انفصالا عن الحرمة والقدسية، والاندماج بالمكان «الاستقرار المؤقت» يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأفعال في القصيدة تشتغل أسلوبيًّا بمستويين: المستوى الأول منظومة الأفعال في المتن (تعود – تماري – تصهل) تتطور دراميًّا بما يناسب تطور الحكاية؛ فالفعل «تعود» يعكس الدلالة الشرعية لبداية تكوُّن الواقعة الشِّعرية، والفعل «تمارس» يعكس الأداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكُون الواقعة قد دخلت حيّز التنفيذ الإجرائي، والفعل «تصهل» يشيع الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية. ثم تتدخل «كلّما» وهي تمثل استدراكًا زمنيًّا بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أفعال الهامش بالعمل «أدركها – عادت» ذات الأداء الماضوِيّ التقليدي، وهي تمثل ديكورًا خلفيًّا ذا أداء فعليٍّ محموم لا ينتمي إلى آنية الحكاية زمنيًّا، وتقدم نتيجة مقررة سلفًا مع كلّ دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتقع عنده في المسافة الدَّلالية المكونة في:

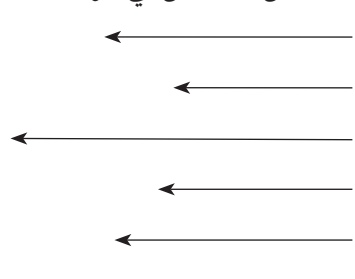
كلّما ← أدركها – (المسافة الدلالية) –

عادت منظومة المكان أيضًا تعمل بنظام خاص؛ إذ يبدأ العمل الشعري انطلاقته من درجة صفر المكان «قبرها النائي» بعد أن يبعد المكان عن مسرح الواقعة الشِّعرية ويجعل منه منطلقًا ينطلق من سهم الواقعة ليخترق دائرة الفعل الشِّعري، وصولًا إلى « مدائن الصفيح» المكان الذي يتمتع بمواصفات خاصة تهيئ مناخًا مثاليًّا لتحرك أفعال الواقعة وأدائها في المكان السرّي للواقعة «بيوتها»، حتى يستقر استقرارًا موضعيًّا مؤقتًا في «الضريح» المكان الذي لم يقترن بـ «الهاء» لأنه تحوّل من دلالته الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية. فالقبر النائي هو المشرق المغيّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوًى رمزيًّا يجعل «امرأة = الشمس = الحياة»، وتختص «مدائن الصفيح – بيوتها»، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقعة الشعرية، ويصبح «الضريح» جزءًا من فاعلية الواقعة؛ لأنه نتيجة لا تتحقق إلا بهذا الأداء

الاستثنائي لمنظومة الأفعال، وهو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرَّمزي.

منظومة الزَّمن «كلّ ليلة» منظومة دائرية مغلقة تتحرك بتوقيت ثابتٍ لا يوحي بالمرونة أو الاستثناء، محكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء الفعلي المتكرر لأفعال الواقعة، ونصب «كلّ» هنا ينطوي على حس التحفّز والشروع بالانطلاق والحركة، والعرب بطبيعتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضَّم والجر.

أما المنظومات اللُّغوية الأخرى فإنها تعمل بمعيّة عمل المنظومات آنفة الذكر، وتبقى إضاءات لغوية أخرى تُسهم في زيادة تشكل أسلوبيّة النظام وشعريته، فالأنموذج الشَّخصاني الوحيد في النص «الشَّيطان» هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققا الصِّراع الدرامي مع الشخصية/ الرمز «امرأة»، وهو إنسان مدائن الصفيح، في حين تؤدي مفردة «النُّعاس» إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى أنَّ حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبيٍّ وتعبيري وبنائي دقيق يعكس تمظهرات شعريتها. إنّ التدفُّق الإيقاعي المتمثِّل بامتدادات السُّطور الشِّعرية يتشكَّل على أساس مستوى احتلال سواد الكتابة لبياض الورقة في كلِّ سَطْرٍ، ويؤلِّف نظامًا هندسيًّا منتظمًا يُسهم هو الآخر في إظهار شعرية القصيدة. النِّظام السَّطري للقصيدة مكوَّن من سَهْمين، كلُّ سهم يمدُّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدَّفقة الإيقاعية على النحو الآتي:



صوت الياء الممدود يغيِّب حرف الرَّوِيِّ، وتغييبه هنا ينسجم دلاليًّا مع صورة الحضور والغياب لـ «الشمس/ الحيا»، فصوت الرَّوي موجود مادةً لكنه مغيَّب فعلًا، إذن المادة والفعل فيه يتقاسمان الحضور والغياب، وعلى هذا الأساس يُقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا المقطع مع الأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشِّعرية الثلاث، التي تختتم فضاءها التفعيلي بـ « **متف ب - / مستف - - / متف ب -** » على التوالي، مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدَّلالية، هذا فضلًا عن وجود توافق تقفويٍّ داخلي ينظم البنية الإيقاعية تنظيمًا هندسيًّا؛ إذ إن هذا التوافق يتعشَّق بين النظام التقفوي الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفيح

بيوتها

الريح

تَجوالها

الضَّريح

القصيدة تنهض في تشكيل أسلوبيتها الهيكليَّة على بنيتين، بنية الحضور المرئيَّة على سطح النَّص أو ظاهره، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء الغاطس المظلم من النص وتقدِّم أفعالها غير المرئية لتقوم بالمهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشِّعري الحرِّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبيِّ.

أسلوبية القصِّ وشَعْرنة الشَّخصية

قصيدة «المعلِّم» للشّاعر يوسف الصّائغ أنموذج متقدِّم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأَنْسَنة الشِّعر الحديث وتحويله إلى كائن حيٍّ باستخدام المفردة اليومية الشّائعة وضخِّها

بروح الشِّعر السحرية، لتضجَّ بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحوٍ تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحرِّ بطاقته المغامرة.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان بأسلوب قصصي يمهِّد للحدث:

هي سبّورة

عرضها العمر..

تمتدُّ دوني..

و صفٌّ صغير

بمدرسة بباب المعظم

وتحديد زمن الحدث الرَّئيس في القصيدة تحديدًا نسبيًّا..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث – القصة – التاريخ، فحدث القصيدة حدثٌ تاريخي كبير بالمساحة العاطفية والوجودية التي يتحرك عليها، وكبير بسيطرته على كلِّ القلوب، باختلاف أفكارها وتطلُّعاتها وعقائدها واستجاباتها، من خلال وحدة المشاعر المضمَّخة بالنِّضال والألم والمعاناة.

«وطني» مفردة تحمل تراثًا عميقًا ومكثَّفًا من الدَّلالات ينقلها الشّاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى، يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحسِّ العاطفي المرهف المتفجِّر ثورة وكفاحًا. المفردة لم تأتِ مستقلة استقلالًا ذاتيًّا، بدلالاتها التقليدية المعروفة، لكنَّها جاءت ضمن سياق بيتٍ شعريٍّ معروف للشاعر أحمد شوقي.

وطني لو شُغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخُلد نفسي (٩)

وقد تعشَّق هذا البيت بمحطاته المتعاقبة المتَّصلة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكأنه بدأ جزءًا منها، وكان أفضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاصِّ والعامِّ، والعامِّ والخاصِّ.

المكان يأخذ حيِّزًا مُهِمًّا من مساحة الفعل الإبداعي في القصيدة، فالمسمَّيات المكانية فيها «باب المعظم – عقد النصارى – شارع النهر »، تنتزع من الذِّهن دلالات محددة، إنها ليست أماكن عادية جاءت عند الشَّاعر عفوَ الخاطر، بل لها من الدَّلالات التَّاريخية والوطنية ما يجعلها قادرة على التَّوهج ومغادرة الثبات المكانيِّ الواقعي لتتحول إلى رموز غنية بدلالاتها وعُمق معانيها وتنتظم في فضاء المغامرة الشِّعرية الحرَّة مكتسبةً طاقاته وقدراته. وقد استخدم الشّاعر الزمن استخدامًا أسلوبيًّا حديثًا، فالزَّمن المحوريُّ لها هو الماضي من حيث تحقق الحدث، غير أنه نقله إلى الحاضر نقلًا قصصيًّا محمَّلًا بحرارة الحاضر زمنًا وفاعلية، فاستبطان الزَّمن جاء بتقانة معاصرة في الفن القصصي «الفلاش باك» الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة لينتهي عند:

فمن أين تأتي القصيدة

والوزن مختلف..

والزمان قديم؟

فينتهي معه المشهد الزَّمني الأول المستمد من الماضي، ليأتي الفعل «كان صوت المعلم» إيذانًا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدَّم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق التعامل الماضوي الصِّرف مع الحدث:

مات المعلِّم،

منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزَّمنية الأخرى «كان مَعِي، كان يُرَاقبني، ومرت سنون.. إلخ».

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتنوِّعة يحتلُّ أفقًا زمنيًّا واسعًا، إلا أنَّ الشَّاعر ينظر إليه من زاويةٍ أُخرى خَاصَّة، توضِّح فلسفة الزَّمن عنده فلا يراه أكثر من:

والعمر

بين الغروب

وبين المساء

فما الذي سيتحقق في هذه اللَّحظات الزَّمنية النَّادرة من فعل إبداعيٍّ عالٍ، يَكسِر فيه الإنسان قسوةَ الزمن وضيقَه وحصارَه، إنه امتحان عسير مدمِّر.

أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النُّمُوُّ الدراميُّ للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية عاطفية متَّقدة:

١- ففتحت فمي

وتنفَّست

ثم تهجّأتها

٢- كنت أقول له «وطني ..»

فيشتمني

فأصرخ «بالخُلد عنه..»

ويضربني

فأهتف: بالسجن ...

صاح

- خذوه إلى السِّجن

٣- فتصرخ غاضبة: «لو شغلت»

فيبصق في وجهها

فتهتف: «بالخُلد عنه ..»

ويضربها

فتصيح، وقد غلبتها كرامتها

«نازعتني إليه في ...»..

الموت

في حين يعمل التَّقابل الفعليُّ على تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح كُوَّة الصِّراع الفعلي الـمُباشر، الذي يتقنَّع خلفه صراع تاريخيٌّ دامٍ بين صوت الحق والحرية من جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى. ولعلَّ الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناغمٍ عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد – دراميّة تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، أسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد – درامية لحدث القصيدة:

– مَنْ يقرأ البيت؟

قلت

– أنا

واعترتني، من الزَّهو

في نبرتي رعدة..

فنهضت..

– على مهل..

قال لي:

– تهجّأ.. على مهل

إنها كلمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي ...

وقد يأتي الحوار مُعْتمدًا على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التَّناقض الحادِّ بين أركان الحوار، لكنه مع ذلك يُلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشعَّة على نحو كبير:

كنت أقول له: « وطني ...»

فيشتمني

فأصرخ «بالخلد عنه ..»

ويضربني ...

فأهتف: بالسجن ..

صاح:

- خذوه إلى السِّجن

إنَّ أبرز ما في القصيدة من مظاهر التِّقانة القصصية الحديثة أسلوبيًّا، تعدُّد الشَّخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكِّل البناء الهيكليَّ العام للحدث، فالشخصية الأولى «المعلِّم» هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة «من يقرأ البيت»، والشخصية الثانية «الطفل - الشَّاعر» هي شخصية رئيسة تشارك الشخصية الأولى موقع الصَّدارة في تفاصيل الأحداث «قلت: أنا»، والشخصية الثالثة «المحقِّق» وهو يمثل قُطبًا مُهِمًّا من أقطاب الحدث «قال المحقِّق.. والآن من يقرأ البيت؟»، ثم شخصية «العراقية» التي دخلت إلى الحدث كتطور دراميٍّ لحركة الشخوص «صاحت: أنا أقرأ البيت»، وأخيرًا شخصية «المذيع» وهو يدخل إلى مَيْدان الحدث المتطور من الخارج.

«قال المذيع: إذاعة بغداد: طبتم صباحًا».

لقد مزج الشَّاعر بين هذه الأصوات مَزْجًا موفَّقًا، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخيٍّ هائل، متخلِّصًا بذلك من أيِّ ترهل، كان من الممكن أن يقتل

القصيدة فيما لو تسرَّب إليها، لكنها جاءت محبوكة تمامًا وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها الإيقاعية ونتائجها التَّشكيلية الطيبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية.

وكان العنصر السؤال في القصيدة بوصفه منبهًا أسلوبيًّا دورًا مُهمًّا في شدِّ محاورها؛ إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة أكبر على تأجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس.

وأَدّى اللون كقيمة أسلوبية دورًا فاعلًا ومؤثرًا في تحوُّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجامًا مع تطور الأجزاء الدقيقة المتفاعلة لدراما القصيدة ونموِّها، فاللون لم يأتِ لإضافات تزيينية، بل لضرورات فعلية وحدثية أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت قدر إحساسه به كطاقة تولد نتائج سريعة تنمّي خيال الحدث، وتشيع فيه مُناخًا خاصًّا؛ إذ إنه يلتقط انعكاس اللَّون، أكثر من إدراكه للَّون بذاته، لأنَّ الاستخدام كان استخدامًا نتجيًّا تحصيليًّا أكثر منه تشكيليًّا صِرْفًا:

١ - فاسود لون الطباشير
واحمرَّ وجهُ المعلم
٢ - وَخُذْ قلم الفحم
وارسم لنا شارِبين
٣- كان شعر المعلم، يبيضُّ من ألمٍ،
٤ - وهذي القصيدة مصبوغة.. بدمائي

في حين اقتصرتْ صوره الفنية - بالرغم من طرافة بعضها - على المجاز والتشبيه والاستعارة، لأنَّ الصورة تفقد جزءًا كبيرًا من استقلاليتها في البنية الدرامية - القصصية للقصيدة؛ إذ تنهض الأفعال بأعباء تطور الحدث ونموِّه

أكثر من التشكيل الصُّوري.

اشتغلت قصيدة «المعلِّم» على استثارة الخيال الشِّعري الحرِّ بمغامرته الجمالية عبر مجموعة من الحركات السرد – درامية، التي شغلت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزًا لطاقات التَّعبير الشِّعرية وإمكاناته البنائية.

أنويَّة الشاعر: من إحكام التشكيل إلى إثراء الدَّلالة

قطعت القصيدة العربية الحديثة في مغامرتها الجمالية أشواطًا مهمة على طريق التَّعدد والتنوع والتحديث، وسلكت في ذلك سبلًا بلغت فيها التَّجرِبة آفاقًا مدهشة حققت لهذه القصيدة مكانة لائقة في المشهد الشعري العالمي، وليس أدلّ على ذلك من الاهتمام الكبير الَّذي يحظى به الشِّعر العربي عالميًّا على أكثر من صعيد، بالرغم من تلك المحاولات المضادة السَّاعية إلى تهميشه وعزله داخل منظور ضيق لا يناسب خطورة إنجازه. وشاع فهم محدد نجده خاطئًا، يتمثل في إقران حداثة القصيدة بقدرتها على النَّأي عن «أنا» الشاعر، وتفعيل العناصر الدرامية والسَّردية فيها، وبعث حسٍّ ملحميٍّ ينهض على تعدد الأصوات وتنوُّع مظاهر السرد وتقاناته، على النَّحو الذي يجعل من القصيدة بانوراما كونية تحكي مغامرةَ عصرٍ ومأساة جيلٍ. وعلى الرغم من أهمية نقل الشِّعرية العربية الحديثة إلى مواقع جديدة تغني تجربتها وتعمِّق إمكاناتها وتثري أساليب تعبيرها وعناصر بنائها، إلا أن الـ «أنا» الشعرية قرينة «الروح» الشعورية مصدرٌ مهمٌّ من مصادر خصوبتها الغنائية، وضرورة تاريخية وثقافية وإبداعية وحسية كان الشعر وما زال عند كلِّ أُمم الدنيا يَحفِل بها ويُغنّي لها. لكننا ونحن نقارب هذه القضية الشِّعرية الحساسة لا بدَّ لنا أن نعطي توصيفًا للأنا الشعرية – موضوع البحث؛ إذ يحصل اللَّبس والإشكال دائمًا بالإحالة على النماذج وليس على المفهوم.

ونطمح هنا أن نلفت الانتباه إلى أنَّ المقصود بالأنا الشِّعرية في المنظور

النَّقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التَّجرِبة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن أفقيًّا وعموديًّا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريًّا لشخصية الشَّاعر بوصفه ذاتًا اجتماعية – كما يحصل عادة في القصائد الأنوية الرديئة – بل بوصفه ذاتًا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تُغرِق القصيدة بمياه غير صالحة للشِّعر، فضلًا عن رَفْعها إلى مستوى الخيال الشعري الحرِّ.

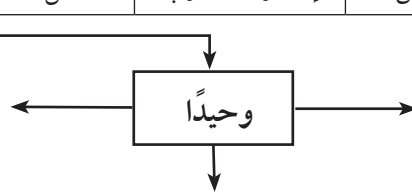
بهذا التَّصور الأسلوبيِّ تعبيريًّا وبنائيًّا نقرأ قصيدة الشاعر «رشدي العامل» «سوناتا للوحدة» [١٠]، وهي تشتمل على «أنا» شعرية مكبَّرة بعدسة جالبة للانتباه، ومزوَّدة بقدرة تصوير عالية تمزج المكاني بالزَّماني والطبيعي بالثقافي والحسي بالمعنويِّ والمفرد بالجمع في مغامرة جمالية حرَّة، ومحكومة بإيقاع يتسم بخاصِّيَّتي الثراء والانضباط، وينفتح على خيال داخلي ينشد للروح سوناتا للوحدة:

الفانوس المتلألئ في الدَّرب
يظلُّ وحيدًا
الحارس، نصف الليل،
يظلُّ وحيدًا
قاع النهر إذا جفَّ الماء
يظلُّ وحيدًا
الفيل، يحسُّ الموت
ينام وحيدًا
الطفل، إذا غاب الثدي
يظلُّ وحيدًا

السجن، إذا غادره السجان
يظلُّ وحيدًا
والقيد إذا غادره المِعْصم
ظلَّ وحيدًا
والكأس إذا فارقه الشارب
ظلَّ وحيدًا
*** * ***
وأنا
ضوء الفانوس
وحارس نصف الليل
وقاع النهر اليابس
والفيل أحسَّ الموت
وطفل ضيَّع طعم الثدي
وسجن غادره السَّجّان
وقيد فارقه المعصم
والكأس يغادرها الشارب
كنت وحيدًا

القصيدة في بنائها الأسلوبيِّ الفني تنتمي إلى النِّظام المقطعيِّ؛ إذ جاءت على مقطعين، ينهض الأول على تأليف مشهد بانورامي يشتغل بوصفه ظهيرًا بنائيًّا تصويريًّا للحدث الشعري المركزي في القصيدة، ويتركَّب هذا المشهد عبر اعتماد أسلوب الصور العنقودية؛ إذ اشتركت ثماني صور في صناعته، كلُّ صورة تتكوَّن من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة أو متناظرة، يمكن إظهارها بهذا المرتسم:

البؤرة المادية للصورة	شرط التحول	المستحصل الصوري / الحال الشعري	
الفانوس	المتلألئ في الدرب	يظل	وحيدًا
الحارس	نصف الليل	يظل	وحيدًا
قاع النهر	إذا جف الماء	يظل	وحيدًا
الفيل	يحس الموت	ينام	وحيدًا
الطفل	إذا غاب الثدي	يظل	وحيدًا
السجن	إذا غادره السجان	يظل	وحيدًا
القيد	إذا غادره المعصم	ظل	وحيدًا
الكأس	إذا فارقه الشارب	ظل	وحيدًا



إنَّ البؤر المادية للصورة « الفانوس/ الحارس/ قاع النهر/ الفيل/ الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس » هي نماذج مقترحة لبؤر مادية أخرى لا حصر لها، يمكن أن تضيف حبّات جديدة إلى عنقود الصور، وهي تلتئم على محتوى واحد بعد خضوعها لشرط تحوُّل متجانس، يُفضي بها إلى متحصَّل صوري واحد يعزِّز موقف الحال الشِّعري « وحيدًا » عبر فعل وسيط. كلُّ بؤرة مادية/ صورة في هذا السِّياق تتقدم في مساحة التَّشكيل إلى منطقة «شرط التَّحول» لتخضع لعملية **توصيف** «المتلألئ في الدرب» أو تحديد «نصف الليل» أو **سلب** «يحس الموت» أو **تجريد** «إذا جفَّ الماء/ إذا غاب الثدي/

إذا غادره السجان/ إذا غادره المعصم/ إذا فارقه الشَّارب» بحيث تكون مهيَّأة للدخول في آخر حلقة تكوين وتشكيل صورية تنهض بها الأفعال الوسيطة «يظل/ ينام/ ظلَّ»، وصولًا إلى الحال الشعرية المنصبَّة في بؤرة شعرية مركزية متكررة وضاغطة ومكبَّرة «وحيدًا».

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الثاني الذي تفتحه الأنا الشِّعرية، يحصل اختزال واضح في الهيئة اللغوية للمقطع الأول، إذ يسحب المتحصَّل الصّوري المتكرر ثماني مرات في المقطع الأوّل من البؤرة الشِّعرية المركزية «وحيدًا» في منطقة الأنا الشعرية «كنت كنت وحيدًا »، ويحصُر البؤر الماديَّة للصورة بشروط تحوُّلها بين «كنت كنت وحيدًا»، لتكون بمجموعها مهادًا لانتقال الأنا الشعرية إلى متحصَّل بؤري مركزي انتهت إليه تَجْرِبة الحال واللغة «وحيدا». لا شكَّ في أن دخول الأنا الشعرية في المقطع الثاني يعمل على تفعيل الحيوات الشِّعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتناثرة على سطح العنقود إلى حيِّز الوَحدة الشعرية الحاوية المُنتسبة إلى الراوي الشعري.

تمتلئ البؤرة المركزية «وحيدًا» بدلالة الظمأ والحرمان، وخضع هذا الإفضاء الدَّلالي لاستراتيجية عمل شعري يقوم على تفكيك انتماء البؤر المركزية الحاوية للصورة «الفانوس/ الحارس/ قاع النهر/ الفيل / الطفل/ السجن/ القيد/ الكأس»، وعزلها وإقصائها عن معناها بإدخالها في شروط تحوُّل قائمة على العزل والإقصاء، بدرجة تسمح بمرور البُؤر نحو متحصَّلاتها الصورية المنتهية إلى حال شعري يُثري متن القصيدة ويحقق استجابة عالية لعنوانها – بجزأيه – المنفتح «سوناتا»، والضاغط «للوحدة».

اعتمدت القصيدةُ على تِقانة أسلوبية مهمة هي تِقانة «التَّكرار»، وسعت هذه التِّقانة إلى تفجير البؤرة الدلالية لفظيًّا وإيقاعيًّا، فالبؤرة المركزية «وحيدًا» تكررت ثماني مرات في المقطع الأول محققة حضورًا بصريًّا وسمعيًّا طاغيًّا، أشاع في فضاء القصيدة لون المعنى ورائحته.

وجاء المقطع الثاني ليكرِّر المقطع الأول كاملًا؛ إذ تكرَّرت البؤر المادية للصورة كلِّها، لكنها تكررت بصورها المتحوِّلة أوَّلًا، وبانتمائها التصويري إلى الأنا الشِّعرية التي اشتغلت بوصفها بؤرة إشعاع شعرية صورية، تضيء هذه البؤر بأشكالها الجديدة المتحوّلة «ضوء الفانوس/ حارس نصف الليل/ قاع النهر اليابس/ الفيل أحس الموت/ طفل ضيع طعم الثدي/ سجن غادره السجان/ قيد فارقه المعصم/ الكأس يغادرها الشَّارب»، واختزل المتكرر البؤري «وحيدًا» في المقطع الأول إلى «كنت وحيدًا» بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضًا.

وتقدِّم لنا أسلوبية التَّكرار بهذا الأسلوب فرصة إمكانية قراءة المقطع الثاني قراءة تشكيلية، بوصفه يقف أمام الأول بشكل شفاف يتراءى فيه المقطع الأول، ويعمل على أنه خلفية بانورامية متداخلة وموجهة للمقطع الثاني/ القصيدة في مستوى اتصالها بالقارئ/ القراءة.

إنّ أنويَّة الشَّاعر في اتجاهها إلى إحكام التَّشكيل ترتفع بأسلوبية البناء النصي، وفي اتجاهها إلى إثراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التعبيرية، بما يتيح فرصة للخيال الشعري الحرِّ أن يستديم ويتألَّق في مغامرته الجمالية.

فضاء المخالفة وتوطين الحلم

يعود «فضاء المخالفة» الذي نقترحه عنوانًا لهذا المبحث إلى مرجعية معروفة في الميراث البلاغي العربي وتُدعى «الطِّباق». والطِّباق - كما هو معروف - فن مُهمّ ينطوي على شكل بنيوي و سيميائي في آنٍ معًا، وأحد أهم مصادر التوتر والصراع المحتمل في بنية القصيدة، وما زال هذا الفن البلاغي - في تقديرنا - بحاجة إلى تفعيل نقدي يفيد من كشوفات المناهج الحديثة-ويذهب أبعد من مجرد التحديد والمنطقة والتوصيف- الَّتي درج معظم المشتغلين في حقل البلاغة على الاكتفاء بها والتسليم بما تتيحه من

نتائج محدودة وضيقة.

ويعد «الحلم الشِّعري»، وهو الجزء الثَّاني من عنوان مقاربتنا، أحد المناطق التي تشتغل عليها القصيدة العربية الحديثة، وتعيد بها ترتيب المفردات خارج قسرية الضوابط والمقاييس والمواضعات، لكن العمل في هذه المنطقة بكلِّ هذه الحرية والانفتاح بحاجة إلى ذكاء شعري متوقد ومغامر وحساسية عالية؛ لأن النص الشعري من دونهما يضيع في مياه الرومانسية المالحة، ويتنازل بذلك عن جزء كبير من شعريته، لذا فإن توطين هذا الحلم يمكِّن النص من خلق واقع مكاني داخل بنية الحلم، يدعم سلسلة العمليات الشعرية بمتخيَّل شعري صحِّي مرهون بوعي ثنائية التداخل والتخارج وعيًا تامًّا وشموليًّا، يرتقي إلى أعلى منازل الخيال الشعري الحرِّ والمغامر.

قصيدة «غرفة»[١١] للشَّاعر (حميد سعيد) تطرح مشكلة سيميائية من لحظة الشُّروع الأول بافتتاح لعبتها اللغوية:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءًا يفتح لي أفقا
فأغيِّر ألوان الجدران
أستبدل وجه المرأة في اللوحة
ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..
أطرد هذا الشَّبح المتخفّي.. خلف شجيرات
يابسة
وأخطِّط وجه فتى.. بملامح طيِّبة
وأقرِّبه منها..

تبتسم المرأة.. تخرج من أسْر اللوحة
أرقبها..
وهي تغيِّر ترتيب أثاث الغرفة
أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري
أصحو
أضواء كابية
ألوان نابية
صحف
وكؤوس فارغة
اللوحة قائمة
وامرأة اللوحة.. تضحك..
هل كانت تسخر من حلمي ؟
أغمض عيني
أعود إلى النوم

فالعنوان «غرفة» بواقعه التنكيري ينطوي على شبكة مقترحة من الأسئلة، تبحث القراءة عن تجلِّياتها في المتن النَّصي، وللعنوان صلة بنائية وثيقة جدًّا بالمدخل الشعريِّ «الاستهلال» الذي يَعْقُب العنوان مباشرة بادئًا بالفعل «أفتتح»، وهو يحقِّق محاكاة بصرية ولفظية مع «غرفة».

إذ إن الفعل «أفتتح» في إحالته وسحبه نحو منطقة العنوان رجوعًا إلى الوراء وصعودًا إلى الأعلى حيث يقع العنوان، فإنه ينهض بمهمتين، مهمة فتح النكرة نحو تعريف ممكن، وفتح غرفة مغلقة – احتمال أن تكون غرفة القصيدة مغلقة في هذا الفضاء السيميائي أقرب كثيرًا من أن تكون مفتوحة – وبالتالي فإن هذا الالتحام المباشر بين العنوان «غرفة» وأوَّل فعل يفتتح به الراوي الشِّعري مهرجان النص اللغوي «أفتح»، يشعل فتيل المغامرة الشعرية

وينقلها إلى مساحة توتر مبكِّرة.

المدخل الشعري «الاستهلال» يقدم المشكلة الشعرية للنص عبر معادلته الطباقية الواضحة «فضاء المخالفة»:

أفتح عيني
مصابيح الغرفة مطفأة..
أغمضها..
أستحضر ضوءًا يفتح لي أفقا

وتضع المعادلة «أفتح/ أغمض» و «مطفأة/ ضوءًا» مسار المشكلة في الطريق السَّليم، بالقدر الذي تستجيب له مكانية العنوان «غرفة»، وقابلية الحلم الشعري في خياله الحرِّ على توطينها في طبقة معينة من طبقات النص.

يتصل الفعل الابتدائي للراوي «أفتح» بمفعوله «عيني» اتصالًا مباشرًا يزيح الراوي الفاعل – نحويًّا – إلى فضاء الاستتار، و «العين» هي أداة الفاصل البصري بين المرئي الواقعي والمرئي المتخيَّل من خلال سياستها في الانفتاح والانغلاق، وثمَّة تَمَاهٍ كبيرٌ و واضح بين «العين» و «غرفة» في النَّص، و وقوع الفعل «أفتح» بينهما يعزِّز من هذا التوصل.

ومنذ الجملة الشِّعرية الأولى الداخلة بعد هذه الافتتاحية/ الإشكالية تنزاح صورة المكان «غرفة» بأفقها المكاني الواقعي «مصابيح الغرفة مطفأة» الخاضع لمدركات الفعالية البصرية «أفتح عيني»، لتتحول بالفعل «أغمضها» إلى مستوى آخر تصبح العين فيه هي الغرفة، من خلال الاستعارة الصريحة للمعادل المفقود في الصورة المزاحة «أستحضر ضوءًا يفتح لي أفقًا»؛ إذ إنَّ «ضوءًا» يعيد إنتاج الفعل الابتدائي الأول «يفتح» على نحو يتأكد فيه انتقال بنية اللغة إلى بداية ثانية، تسهِّل بنيويًّا إمكانية الانتقال إلى المتن، وتشير سيميائيًّا إلى إمكانية إنتاج مسار الدلالة «يفتح لي أفقًا»، بما يحقق للاستهلال قوة

شعرية للنص انفتاحًا مباشرًا وفوريًّا.

يخضع المتن النَّصي خضوعًا شبه تام لعمل منظومة فعلية متجانسة تجانسًا دراميًّا واضحًا وسريعًا ومتعاقبًا؛ إذ إن إيقاع السرعة والتلاحق الذي تحركت فيه الأفعال في الجزء الأول من المتن «أغير/ أستبدل/ أخفف/ أطرد/ أخطط/ أقرب» أعطى للراوي الشِّعري سلطة الهيمنة على التلاعب بالمشهد وصوغ مفرداته على نحو يتحول فيه إلى رسَّام، وشهوة الرسم المتجلية هنا توحي بتمكُّن هذا الحلم «حلم الرسم» من الراوي، وهو يرغم المتن على قبوله رسامًا.

ولعل ذلك ما يفسر كثافة الأداء الفعلي وتركيزه في محيط اللوحة، بحيث يعيد إنتاجها من جديد وينتمي إليه انتماء حاسمًا. ولكن الراوي وهو يسرد حلمه التشكيلي بفعاليات أدائية تفجِّر اللوحة بمعطيات جديدة لا يبقى مستسلمًا لقيود هذا الحلم ومقتضياته؛ إذ يمنح شخصية اللوحة المركزية «المرأة» حريتها في لحظة توتر شعرية – داخلية – عالية «أقرِّبه منها»، لتغادر معتقل التَّشكيل في الجزء الثاني من المتن، وتنفتح أسلوبيًّا على ميدان الفعل الشِّعري انفتاحًا متدخِّلًا يسهم في تفعيل دور الراوي في التغيير والاستبدال:

تبتسم المرأة .. تخرج من أسْر اللوحة
أرقبها
وهي تغيِّر ترتيب أثاث الغرفة

إذ تتخلق الشخصية في مرحلة تحوُّل شعري وتفتح فجوةً سردية في رواية الراوي تصيبه بحالة من الرضا والاطمئنان «أرقبها»، ليتدخل الزمن في إنهاء حلم الخلق والتَّشكيل مشيعًا في المُناخ الشِّعري كشفًا و وضوحًا عاليين، يشيان ببداية واضحة ومشرقة «أسعد بالنور الآتي من نافذة قرب سريري» تبدو فيها الحال الشعرية وقد استكملت واكتفت في نهاية ممكنة للقصيدة.

يبدو أنَّ الراوي الشعريَّ لا يكتفي بهذه النهاية الممكنة للقصيدة مؤمنًا

بأهمية ما تبقى ويمكن روايته، عائدًا في دورة كاملة إلى بداية الاستهلال الشعري «أفتح عيني/ مصابيح الغرفة مطفأة»، من خلال استخدام الفعل «أصحو» الموازي والمعادل لجملة «أفتح عيني» الاستهلالية، ليصف ما استعصى عليه وصفه هناك حيث الظلمة مهيمنة «مصابيح الغرفة مطفأة»، في الوقت الذي أصبح فيه ذلك ممكنًا تحت سطوة وقوة «النور الآتي من نافذة قرب سريري». يأتي الوصف على شكل لقطات ثابتة موزَّعة تضعف فيها الحركة والتواصل إلى أقصى حد ممكن:

أضواء كابية

ألوان نابية

صحف

وكؤوس فارغة

في ملاحقة بصرية لمفردات المشهد السلبية. لكن إحالة العمليات الشِّعرية في القصيدة على منطقة الصحو لا تضعف صلتها بالمتخيَّل الجمالي الـمُنجز؛ لأنه بعد هذا الرُّكود الحركي في المفردات الاسمية الموصوفة التي يمكن أن نعدَّها مَفْصِلًا رِخْوًا في جسد القصيدة، يجعلها أكثر مرونة وديناميةفي استئناف شغلها الشعري.

تعود ظلال المشهد المتصل بالمتخيَّل – على نحو ما – إلى التمظهر:

اللوحة قائمة

وامرأة اللوحة.. تضحك..

هل كانت تسخر من حلمي ؟

لتنتقل الحالة الشِّعرية إلى بُعْدٍ جديد يضاعف شعرية النص تعبيريًّا وبنائيًّا في بؤرة من بؤره، ليضع الاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي» نهاية ممكنة أخرى للقصيدة.

اشتغل المنطق السَّردي في القصيدة على نحو عميق و واضح، وشغل الرَّاوي المتكلِّم أكثر مساحات العمل شاعرًا وساردًا و واصفًا وفاعلًا ومتأملًا، وتمخض هذا الإشغال المتعدد الفعاليات عن قدرة في الالتقاط والإدراك والتصوير، بما يضاعف من شعرية النَّص.

وأغرى ذلك الرَّاوي الشِّعري بمواصلة اللُّعبة السَّردية على حساب اللعبة الشِّعرية، فالنص الشِّعري في هذا السياق اكتفى بالاستفهام الاستنكاري «هل كانت تسخر من حلمي ؟ شعريًّا لكنه لم يكتف سرديًّا، مما قاده إلى إضافة وحدة سردية تكميلية خاملة تشبع رغبة السرد:

أغمض عيني

أعود إلى النوم

لا تؤدِّي وظيفة شعرية وتقلِّل من تناسق التكوين البنيوي «الشعري» للنَّص، لكنها تُشيع حلم السَّارد في استكمال ما يعتقده هيكلًا سرديًّا.

أسلوبيّة الصُّورة المحورية وديناميةالطبيعة

تشكِّل الصورة الفنية واحدة من أكثر مشكلات الفن الشِّعري تعقيدًا، وتعرضًا للتحليل والاستنتاج والتَّخريج؛ إذ أفرزت السنوات الأخيرة الكثير من المصطلحات داخل دائرة الصُّورة، تتباين عادة في أشكالها ومعطياتها، لكنَّها تجد دائمًا تبريرات منطقية يتفاوت حظُّها في درجة الإقناع، إلا أنها تبقى معرَّضة للحوار والمناقشة والقبول والاعتراض. ولسنا هنا بصدد الاعتراض على مصطلح أو المراهنة على آخر، لكننا وَدِدْنا إيجاد مخرج لمصطلح (الصُّورة المحورية) لا على سبيل التعميم، فجُلُّ ما نطمح إليه أنْ يخدم هذا المصطلح منهجنا المستند إلى طبيعة الخيال الشِّعري الحرِّ في الكشف عن أسلوبية التَّعبير الصوري عبر مغامرته الجمالية.

وربَّما كان من الضَّروي إعطاء تفسير لهذا المصطح، أو تحديد مفهومه،

وقد يصطلح عليه البعضُ بتسمياتٍ أخرى مثل (الصورة الكلِّية) أو (الصورة العنقودية) أو غير ذلك، غير أننا نقصد بالصورة المحورية نمطًا من الصور الفنية، لا يتكامل بشكلِّه النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصورة النهائية على نحو محوري مركَّب، أي أن الشريحة الصُّورية اللاحقة تُبنى على أساس سابقتها، وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك، هو مُعامل الطبيعة، الذي يشكِّل خيطًا سِرِّيًّا يربط أجزاء الصورة، ويشكِّل محورها الأساس، وقد يكون هناك مُعامل آخر يشكِّل في الصورة بديلًا للطبيعة. إلا أن هذه القصيدة الموسومة «وجه من حجر وماء» [١٢]، للشاعر على جعفر العلّاق تنتمي انتماء أصيلًا وحاسمًا للطبيعة، وقد يكون عنوان القصيدة فاعلًا فعلًا أسلوبيًّا مؤثرًا على هذا الصعيد (جمر + ماء)، وهما عنصران متناقضان من عناصر الطبيعة، يطفئ أحدهما الآخر ويشعل أحدهما الآخر في الوقت نفسه.

إنَّها حالة من حالات اصطياد اللحظة الجمالية الخلاقة، إذ يتكون فيها الفعل المعجز في لمحة مغامرة خاطفة، هي الوحيدة التي يتفق فيها المتناقضان. ولعلَّ هذه الحالة تقترن بفعل الشَّهادة (المعجز) الذي حاول (العلّاق) رسمه في القصيدة بهذه الطريقة التي حاولت إنهاء الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، فليس ثمة موتٌ أو حياة في القصيدة، إنَّما هناك شيء واحد هو الخلود المقترن بمساحة الطبيعة اللامتناهية، التي تترشح منها كلُّ أشكال الخلود.

شجر

يغمر رمل الرُّوح

١ [بالورد، وماء الذاكرة

[بالشَّذا والموج،

٢ [مفتوح، كما الأفق

[على ضوء الغيوم العابرة

٣ [آهل بالضوء
[والوحشة تيجان
[من البرد، تلفُّ المقبرة

الصورة هنا ذات تشكيل محوري و وظيفة جمالية مزدوجة باعتمادها على عنصر الطبيعة المتحركة، ومكوَّنة من ثلاث شرائح صورية، كما هو مقسم على الصورة في أعلاه.

فالانسياح والتدفُّق الذي تفرزه الشريحة الصُّورية الأولى [١]، والانفتاح والشيوع الذي توفِّره الشريحة الصُّورية الثانية [٢]، والطبيعة المكانية المنعكسة سيكولوجيًّا، على مخيِّلة الشَّاعر في الشريحة الصُّورية الثالثة [٣]، باعتمادها على التركيب المحوري المتعاقب في الشرائح الثلاث، تشكِّل النتيجة النهائية للتشكيل الصُّوري؛ إذ إنها لا تتكامل وتتبنين إلا بانتهاء الشرائح الصُّورية من إنهاء فِعْلها التَّصويري داخل مساحة الصورة.

ويأخذ التصوير التَّشبيهي في القصيدة النَّسق نفسه:

كان مألوفًا
كما الماء، مشاعًا
مثل لون الصُّبح،
بل كنا نراه
بيننا
فينا
حوالينا
وما كنا نراه

من خلال ضخِّ مدلول «الإعجاز» المراد توحيده في القصيدة (بل كنا نراه – بيننا – فينا – حوالينا – وما كنا نراه)، صورة «السر» الذي يجعل من الشَّهيد

كائنًا مستقلًّا عن الحياة الطبيعية ويمتلك قدرات سِرِّية وسِحْرية خالدة، تجعله يجمع المتناقضات ويلغي التناقض الحاصل بينها، بطريقة غير مدركة «كنا نراه – ما كنا نراه، وجه من جمر وماء».

وقد تقترب الصُّورة أحيانًا من المطابقة الجميلة المُوحية:

فجأة

يصعد كالغيمة

بل يهبط كالنيزك

فصعودُه كالغيمة صعودًا احتفاليًّا مراسيميًّا يحقق مطابقة مع هبوط النيزك هبوطًا صاعقًا مختزلًا للزَّمن. ولا تخلو القصيدة من استطالات، قد تخلُّ بهذه الهندسة البنائيَّة الأسلوبيَّة التي يهتم بها «العلاق» كثيرًا في بناء قصائده:

بدلًا عنَّا يموت

بدلًا عن ذلك المرعى،

وذاك القمر العالي،

وعن هذي البيوت

بدلًا عنّي يموت

فالأَسْطر الشِّعرية الأربعة بعد السَّطر الأول (بدلًا عنا يموت) لا تستطيع تحقيق شيء حاسم و واضح، لأنها تذوب وتخضع في عطائها الفكري والتَّصويري للسَّطر الأول، وقد يكون حذفها عاملًا مُهمًّا في ازدياد زخم السَّطر الأول وإشاريته، لأنَّه سوف يكتسب قوة أكبر، لكثرة المداليل التي ستنتمي إليه، وعدم تفريقها وتوزيعها على نحو تقريري، على مساحة كتابية وشعورية وتفسيرية واسعة. ثم تنتهي القصيدة باعتماد أسلوب تقريب الصُّورة عبر المقاطع، من البعيد إلى القريب، باعتماد الضَّمير المخاطب «أنت».

أنت عشبي

وكتاباتي
حاضنًا كلَّ سماء
أنت ملء الأغنيات
مطرًا يغمر أرض الرُّوح بالورد
وملء الطرقات
أفقًا ينهض ما بين حصاة
وحصاة ..

إذ يعد خطابًا مباشرًا مخترقًا لأي فاصل أو حاجز، مما يدل على انعدام الفواصل والحواجز وحصر الحياة في أوسع أشكالها في (أفقًا ينهض ما بين حصاة.. وحصاة..)، لتتحول الشَّهادة إلى حالة تتسع بسعة الحياة وتنتشر على مساحتها، على نحو تخفق أية قدرة مَهْمَا كانت جبَّارة في فصل كائنين متلاحمين يعد أحدهما علَّةَ وجود الآخر. الصُّورة في هذه القصيدة إذن صورة فاعلة «دينامية» تتلاءم مع دينامية الطبيعة وحركتها الفاعلة، وبهذا اعتمدت الصُّورة المحورية على الطبيعة في حركتها وعنفوانها وتعاقُب سلطتها، فاتسمت بمفرداتها وخصوصيتها وابتعدت القصيدة عن السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنحيب، واختارت منطقة الحياة الزاخرة بفرح الطبيعة وعطائها.

إنَّ قاموس الطبيعة اللُّغوي سيطر سيطرة كاملةً على مساحة اللغة في القصيدة، وهذا الاستئثار الكبير بلغة الطبيعة هو الذي منح القصيدةَ حركة داخلية دائبة، تصادر الموت وتنشر وهَجَ الحياة والخلود في كلِّ مكان (شجر، رجل، الورد، ماء، الشذا، الموج، الأفق، الغيوم، الضوء، البرد، الماء، الصبح، الغيمة، النيزك، المياه، المرعى، القمر، جمر، ماء، عشبي، مائي، سماء، الورد، أفقًا، حصاة، حصاة). من هنا يمكن معاينة الصُّورة المحوريَّة بوصفها تشكلًا من تشكُّلات الخيال الشِّعري الحرِّ؛ إذ تشتغل آليتها الحركيَّة بأسلوبيَّة تعبير مصوَّرة تفيد من منطق الطَّبيعي في رَفْدِ الشِّعري والجمالي، بحيث تتمظهر

صُورة الشَّهادة بوصفها منبعًا أساسًا وأوليًّا من المنابع التي تمتدُّ إليها يد الشعر لتنهل منها خلودًا مستعارًا للكلمات.

مغامرة الإقصاء وأسلوبية التَّعبير المختزل

يتمرأى النص الشعري الحديث بمجموعةٍ متجانسة أو غير متجانسة من المرايا، وهو يقدم شعريته مستنهضًا في المتلقي كلَّ طاقات الاستقبال التي يتحرك عليها شريط الواقعة الشِّعرية.

قصيدة (عُزلة)[١٣] للشاعر عدنان الصائغ تستثمر فكرة (الإقصاء) على المستويين المكاني والزَّمني:

أخيرًا
سأختار لي كُتبا
ورصيفًا أقسِّمه بخطاي – كما أشتهي –
وطنا...
ركنَ بارٍ
فضاء
أخبئ في شرشفي حُلمًا – للمساء –
أتوهَّمه امرأةً لا تخون
سأرسمُ نافذةً في الجدار
وسرب طيورٍ تحطُّ على غصنِ زوحي
تشاغلني بالغناء
....
....
... هكذا أنتقي
عُزلتي

وسأعتادُها

....

.....

غير أنّي.. إذا اشتقت للآخرين
سأجلس قلبي إلى الطاولة
وأحصي له الطّعنات

فالعنوان يُحيل على (الإقصاء المكاني)، ومُفتتح القصيدة يُحيل على (الإقصاء الزّمني) – إقصاء المتن الزّمني – للتّجربة الواقعة وافتتاح الهامش الزمني وهو يمثل واقعًا نتجيًّا ينطوي على الحتْميَّة والاستقرار، بمعنى أنّ النّص يبدأ من نهاية الفاصل الزّمني للواقعة، ويتحرك كما يبدو في المتبقّي الزمني. الواقعة الشّعرية في النص كما تقدّمها الأفعال واقعة لما تتحقق بعد، لكنها في سبيلها إلى التحقق على مستوى النية والتخطيط، بمعنى أن الأفعال تتحرك في زمن قادم لتنشئ واقعة وهمية قابلة للتحقق أو عدمه (سأختار/ سأرسم/ سأعتاد/ سأجلس)، واقعة في الخيال الحرِّ تستند إلى جملة واقعات مثمرة في الذاكرة، وتبني منظومات حركتها وفعالياتها على أساسها النتجيِّ.

تنقسم الواقعة على أربعة أشواط شعرية، يُؤدي كلُّ شوط وظيفة محددة، ويعمل مجموع هذه الوظائف على تشكيل (شعرية الإقصاء).

يبدأ الخيال الشِّعري الحرُّ في النَّص بالعمل من حيث انتهت الواقعة الفعلية عند تخوم الذَّاكرة، وعملُه أشبه بالمونولوج الدَّاخلي الَّذي يؤوِّل الخيبة من جهة، ويرسم سيناريو على أسَاس الجدل الحاصل في أفعال الحرية بين سجن الخارج وحرية الداخل من جهة أخرى.

الشوط الأول من أشواط الواقعة الشعرية هو شوط (الاستبدال)، وفيه إحالة على المتنبي (وخير جليس في الأنام كتاب)، إلا أنَّ كتاب المتنبي هو كتاب مطلق، في حين يأتي كتاب النص محددًا؛ لأنَّ الكُتب من دون اختيار

أمر قابل هنا للخيانة والسقوط في الخديعة. منظومة الأفعال هي التي تخترع الواقعة وتشكِّلها وتصنع شبكة نسيجها، فابتداء من الفعل (سأختار) وهو ينطوي على دلالة غير متحققة، ثم (أقول) حماس توكيد الاختيار، وحرية الفعل وانفتاحه، بالاشتراك مع (أشتهي) (أخبئ) وهما يقومان بصناعة ذاكرة قادمة من فضاء الواقعة، وانتهاء بالفعل (أتوهم) الذي يمثل تجاوزًا لواقع النص الحلمي، يتشكَّل فضاء حلمي مطلق الحرية لهذا الشوط.

أمّا منظومة المكان فإنها تنطلق من البؤرة المكانية (رصيفًا) وهي تمثل مكانًا مرئيًّا مقاسًا يمتلك حضورًا في الذاكرة الشِّعرية يتحول إلى عالم شعري قابل للتوليد باتجاه فكرة الصَّعلكة الشِّعرية. تولِّد هذه البؤرة مقترحات مكانية متعددة تتقدمها (وطنًا) وهو مكان غير مرئي وغير محدد يمتلك حضورًا عاطفيًّا وتاريخيًّا في الذِّهن البشري، ثم (ركن بار) مكان محدد مرئي ضيِّق يمثِّل ملاذًا، وأخيرًا المكان الذِّهني الحلمي الشِّعري المكتظُّ بالتأمل (فضاء).

إنَّ هذه المقاربات المكانية مقاربات مقترحة قابلة للزِّيادة أو النقصان، الحذف أو الإضافة حسب متطلبات الواقعة ومستجداتها. وتشتغل هذه المنظومة داخل فضاء زمني قريب يتحرك باتجاه الواقعة (المساء) وانسجامًا مع حركة حامل الواقعة (خطاي)، وهو مقياس الحركة البشرية وفاعليتها والأداة الأساسية للفعل الحركي.

أمّا الشَّوط الثَّاني فهو شوط التَّمثل والاستيعاب الذي يبدأ بالفعل (سأرسم)، وهو يشير إلى التَّحوُّل نحو دائرة الفعل الشخصي الـمَحْض، إنه مرحلة ثانية أكثر ضيقًا في دائرة العُزلة ولا سِيَّما إذا اقترن بالمحدد المكاني (نافذة) المنطوي على فضاء مطلق يَصِل إلى مرحلة التَّمني (سرب طيور). ثم تشتغل الحاجة إلى كسب الزَّمن من أجل امتصاص حدَّة الغربة وعذابها وجذوتها المتقدة (تشاغلني) في محاولة لـمَلْء الفراغ بوساطة القفز فوق الألم الَّذي تنتجه الواقعة (الغناء)، فهو استحضار الخارج المنفتح داخل

قفص الغُربة المقفل كي تقوم الواقعة بقلب هذه المعادلة واستبدال مستويات الدلالة فيها. وإنَّ الفضاء اللُّغوي لهذا الشَّوط يقود إلى تمرين الرُّوح على تفتيت الحزن وتصريفه.

ويختص الشَّوط الثالث باختزال الواقعة؛ إذ إن مفردةَ (الغناء) التي يختتم بها الشَّوط السَّابق فضاءه اللُّغوي، تتحول بموحياتها إلى غناء تحريري مصوَّر، والسطور المنقَّطة التي تعقبها ما هي إلا موسيقى تصويرية تهدأ شيئًا فشيئًا حتَّى تستقر في (هكذا) إشارة إلى اكتمال صورة الواقعة المقترحة المرسومة، لتأتي حساسية الفعل (أنتقي) اختيارًا حرًّا مفتوحًا تنتقل فيه الواقعة من الاختيار إلى الانتقاء لاستكمال مشكل الواقعة في مكانية شعرية مقفلة (عزلتي). يمثِّل هذا الشَّوط، شوط الاستقرار الحركي والأدائي، هدوء حركة الفعل الشِّعري، ويظهر على المستوى الإيقاعي خِياران: خيار التدوير ليستمر (المتقارب)، وخيار القطع لينتقل إلى (المتدارك).

أمّا الشَّوط الرَّابع الذي يبدأ كذلك بموسيقى تصويرية ممثَّلة في السُّطور المنقَّطة وهي تشيع مناخ الخيبة وتُوحي به، فهو شوط (الاستدراك) الذي يبتدئ بالانعطافة الاستدراكية (غير أنِّي) وهي تمثل تشبثًا وتمسكًا بالواقعة قبل أن تؤول إلى اختتام فعالياتها. وتأتي (إذا) الشَّرطية كي تتحدَّى المشاعر في محاولة لتغيُّب الحالة الشِّعرية ونفيها، ويستخدم النَّص في شوطه هذا (الآخرين) بعد أن فقدوا صفة الأصدقاء وانضمّوا إلى الصفة الجمعية. ويؤدي حرف الجر في (سأجلس/ قلبي/ إلى الطاولة) إلى التشخيص والتجسيم بفعل ضخامة حجم الـمُعاناة واتِّساعها، ثم تأتي (الطعنات) لتوسِّع دلالة القصدية في الإيذاء.

إنَّ قصيدة (عُزلة) هي قصيدة صمت تنتج صوتًا مغلقًا يتحرك في محيط دائرة الدَّاخل على نحو دائري، يزيد من فاعلية الخيال الشِّعري الحرِّ في مغامرته الجمالية ويفتحه على آفاق أسلوبيَّة أوسع.

جمالية حضور المجهول وغياب المعلوم

يعتمد النَّص الشِّعري، الموسوم (لعبة)[١٤] للشاعر «هادي ياسين علي» على لُعبة المجهول والمعلوم، المعتمدة، في أساسياتها، على صراع قُطبيِّ الخيال الشِّعريِّ الحر:

كم طرقت ريحٌ على بابنا
وأوهمتنا أنَّه الآتي
وكلَّما قمتُ لفتح الباب
قلت لنفسي:
كم تدفأنا على وهمنا؟
ماذا لو أنه
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

القطب الموجب (الشِّعري)، الذي يتفوق على الاحتمال، ويمنح الرؤية الشعرية مَنْطِقًا وذاكرة حديثة، خارج مدى الحرث والتجريب، وخارج حدود (الماضي) بمعناهُ الذَّاكراتي الاستلابي، هذه الذاكرة يتملكها نزوع دائم وقلق، نحو المستقبل القادم (الآتي).

ذاكرة تعمل بفاعلية العقل، وما ينطوي عليه من مُعْطيات صادمةٍ، وما يترشح عنه من رؤًى هادمة لسيادة الذَّوق التَّراكمي الغريزيِّ، ذاكرة هدّامة مقوِّضة، لا تستند إلى خبرة عملية سابقة، بوصف أنَّ خبرتَها تسكن في المستقبل، في الذي لم يأتِ وليس في الذي أتى، تهدم التقليد وتقوِّض أركان القواعد الجمالية، التي استأنس لها واقتنع بها وروَّضها الفن القائم.

والقطب السالب (العاطفي)، الذي ينجز النَّص في حضرته قبل إنجازهِ،

بمعنى أنَّه يعتمد على خبرات (فنيةٍ) سابقة، (جاهزة) في إبداع النَّص. إذن الصراع قائم بين الشعريِّ والعاطفيِّ، بين الشِّعري بمعناه الإبداعي الخلّاق، الخصب، الجمالي، المغامر، وبين العاطفي بمعناه السَّاذج، المستعاد، الأليف.

إنَّ هذا المدخل الموجز، يشكِّل منطلقًا أساسيًّا من المنطلقات التي يستند إليها ديالكتيك النص الشِّعري الحديث، رأينا في نص (لعبة) للشَّاعر «هادي ياسين علي» مناسبة ما لطرحه بهذا الشكل، وليس بالضَّرورة أن يكون في هذا النص إحالة تامة على هذا المنطلق، غير أَنَّ فيه ما يجعلنا نثق بخصوبة خيال الشاعر الحرِّ ومغامرته الجمالية، في مجال تعدد احتمالات النص.

يتكوَّن النَّص، في نسيجه العام، من مجموعة من الأسئلة المرْسَلة من الدَّاخل إلى الداخل الأكثر عمقًا، وهي ليست أسئلة حاسمة تقتضي ضرورة الإجابة، بل هي أسئلة استفهامية، تدخل في مناخ المونولوج، ويسيطر عليه الانكسار، والتعلُّق بالمستقبل – القدر بمعناه الاحتمالي:

١ – كم طرقت ريح على بابنا؟
٢ – كم تدفَّأنا على وهمنا؟
٣– ماذا لو أنه ؟
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء ؟
٤ – كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

تنقسم هذه النَّماذج الاستفهامية الأربعة بوصفها منبِّهات أسلوبية على قسمين، يرتبط القسم الأول منها بالخبرة – الماضي – المألوف (كم طرقت/ كم تدفأنا)، بدلالة أداة الاستفهام (كم)، والفعلين الماضيين (طرقت / تدفأنا). إنَّ أداة الاستفهام في ارتباطها بالفعل الماضي، تُحيل على تعددية

منجزة (كاملة الإنجاز)، وتشكِّل عبئًا على الذاكرة والخيال الشِّعري الحرِّ؛ لأنها إن احتملت الصواب والخطأ، فلا تحتمله إلا على مستوى العدد (الكم)، وليس على مستوى النوع المفاجئ (الحديث). في حين يرتبط القسم الثَّاني منها بفرض المستقبل بالاحتمال المجهول (ماذا لو أنه قد أخطأ/ كيف ترى سينقضي)؛ إذ نرى بأنَّ تركيب اللغة تركيبًا متداخلًا على مستوى تشابك التركيب الخارجي والنسيج الداخلي.

١- ماذا + لو + أن + (ضمير الغائب) + قد + أخطأ.

٢- كيف + ترى + السين (المستقبلية) + ينقضي.

ويعتمد إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال (كيف ترى سينقضي الشتاء؟)، على ضيق إنجاز (فضاء إجابة) للسؤال السَّابق له (ماذا لو أنه قد أخطأ..؟) القائم على أساس أداة التمني (لو) وما تحقق من حضور سلبي (إخفاقي)، في الذاكرة الشعبية (الجماعية)، أو في اللاشعور الجمعي الشَّعبي، من أنها وسيلة للتعويض عن غير المتحقق، الذي لا يتحقق مطلقًا. إنَّها تعلُّل بأمل قائم، لكنه لم ولن يأتي، إنه أمل (غودوي). فالأسئلة في القسم الأول، أسئلة منطفئة زائلة، في حين أسئلة القسم الثاني مشتعلة متحفِّزة، مشعَّة باستمرار وذات حالة إرسالية جمالية غير منتهية.

لذلك فإن النَّص في حقيقته، نَصّان مستقلّان مختلفان، لكنَّهما يرتبطان معًا بالدرجة التي يرتبط فيها المجهول بالمعلوم، بمنطقة حرة، لا تنتمي بالضرورة إلى المجهول أو المعلوم على نحو حاسم ونهائي.

فالنص الأول:

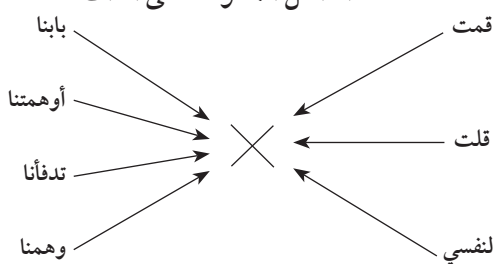
كم طرقتْ ريحٌ على بابنا
وأوهمتنا أنَّه الآتي
وكلَّما قمت لفتح الباب

قلت لنفسي:
كم تدفأنا على وهمنا؟

نص **محايد**، لكن حياده ممزوج بالقلق، وبمحاولة إدخال الذات في المجموع، كوسيلة من وسائل الاحتماء، من الضغط أو مجموعة الضغوط التي تتلقاها الذات بمفردها.

وسنحاول من خلال هذا التخطيط البسيط، توضيح هذه العلاقة:

منطقة الداخل المفتوحة على الذات



منطقة الخارج المفتوحة على المجموع

فَتَاءُ الفاعل في (قمت) و (قلت) وياء المتكلِّم في (نفسي) عاجزة في النص عن القيام بالأداء المقرَّر أن تقوم به، في نطاق منطقة الداخل المفتوحة على الذات على نحو ضيِّق ومحدد، لذلك فهي تستند إلى منطقة الخارج، المفتوحة على المجموع، لتستقطب منها دِفئًا أدائيًّا، وشعورًا بالاتكاء، والإحساس بالرصيد الماضويِّ، بوصف أنَّ النص ماضويٌّ مَحْض، وهذا ما يفسر تكرار ضمير الجماعة (نا) أربع مرات، مرتين في الاسمين المجرورين (بابنا/ وهمنا)، ومرتين في الفعلين الماضيين (أوهمتنا/ تدفَّأنا). لقد تكشَّف النص عن رمزين أساسيين يثوبان في المفردات بمستواهما الدَّلالي – المجازي، وتجلَّت رمزيتهما في الدلالات المضافة التي عمَّقها نسيج النص، وليس بالمستوى الوضعي للدلالة.

الرَّمز الأول يسكن في مفردة (ريح) الفكرة، وهي رمز المجهول المحوَّل بفعل القناعات الغيبية الجاهزة – الساقطة إلى الخلف – إلى معلوم، وينطبق المقترح التَّحليلي نفسه على عنوان النص أو (النَّصين)، فالعنوان (لُعبة) نكرة على مستوى التَّركيب، إلا أنه معرفة على مستوى الإنجاز النَّصي. أمّا الرمز الثَّاني فيسكن في (وأوهمتنا – وهمنا)، وما هو إلا فرض احتمال المعلوم على قناعات المجهول. فالوهم (الحركي) المترشَّح من الفعل (أوهمتنا)، والوهم (الثَّابت) المترشَّح من (وهمنا)، هو النِّصف الفارغ من التجربة، الذي يمتلئ بمجرد مغادرته، ومن هنا يأخذ مداه الرمزي كامل السعة والحضور.

إنَّ هذين الرمزين هما طرفا اللُّعبة؛ إذ يؤدِّي فيه الأول إلى الثاني ويناقضه، غير أن امتزاجهما وتفاعلهما في النص، يحوِّل فكرة العنوان (لعبة) إلى معرفة جدًّا.

أما النص الثاني:

ماذا لو أنه
قد أخطأ الطريق مرة
وجاء
كيف ترى
سينقضي الشتاء؟

يمثل النص هذا الهاجس العميق، السَّاكن في الذِّهن، بعد احتلاله مساحةً واسعةً من خارطة حركته وفعاليته. ولعلَّ في اقتران أداة الاستفهام (ماذا) بأداة التَّمني (لو) ما يُحيل على استغراق كامل في السَّلب، إلى مقاطعة نهائية بين الداخل والخارج. إن الشاعر هنا لا ينتظر شيئًا محددًا، بل ينتظر أشياء متعددة مكرَّسة في (حالة)، وإذا تملَّكه ثمة إحساس بانتظار شيء محدَّد فإنه ليس غير فاتحة للحالة بأشيائها المتعددة. من هنا يُصبح الخيال الشِّعري الحرُّ بمغامرته الجمالية أساسًا جوهريًّا في فرض منطق أسلوبيٍّ خاصٍّ يستوعب هذا الجدل الشِّعري بين حضور المجهول وغياب المعلوم على مستويي التَّعبير والبناء.

الفصل الثاني

مغامرة التَّجلِّي: التَّشكيل الداخل-شعري وانتهاك الخفاء

مدخل

أسفرت تدخُّلات الفكر المنهجي الحديث في الدراسات النقدية – الأدبية عن نتائج باهرة على صعيد إدراك الجوهر الجمالي للنصوص؛ الإبداعية، وتأثيره الفعَّال في تنشيط الذاكرة الثقافية وتعبئتها باتجاه توليد جديد للنصوص. طالما أنّ العمل الفني في رؤيته العامة حسب «جيرار جينيت» هو «إيداع ذو وظيفة جمالية» [1]، فإنَّ المنظور البنيوي يسعى إلى الكشف عن التشكيل الداخل – شعري، وهو البؤرة المكونة والباعثة للقيمة الجمالية التي ينطوي عليها النصُّ ويختزنها في طبقاته وطيّاته، وإذا كان «پول ڤاليري» يرى أنه «لا يوجد معنى حقيقي للنصّ»[2]، فإن ذلك يشير إلى وجود معنى غير حقيقي يمكننا تسميته بالمعنى الجمالي الذي يحقق شِعْرية النصِّ ويفتحه على أفق غير محدود.

إنَّ التركيز البنيوي على الوجود الخاص للنص هو الذي يدفع المحلل إلى الكشف عن الجوهر الداخل نصّي في بنيته العميقة، فالتشكيل الداخلي لذاتِيَّة النصِّ الأدبي هو نقطة انطلاقه اعتمادًا على وحدة التَّجربة الشاملة والمستقلة [3]، على النحو الذي يجعل النظر النقدي في التشكيل الداخل – شعري النصّي

فرصة استعراضية لإظهار إمكاناته الجمالية. من هنا يمكن التوسُّل بنظريات القراءة والتلقّي للارتفاع بمستوى التحليل البنيوي إلى درجة جمالية عالية، يكون بوسعها تقصّي كلِّ مناطق النفوذ الجمالي في التشكيل الداخل - شعري النصّي؛ لأنَّ العملَ الأدبيَّ أساسًا «يتشكَّل من خلال فعل القراءة البنائية النصِّية مع تصوُّر القارئ»[٤]، تلك التي تجوهر النصَّ تجوهرًا جماليًّا عبر فعاليات خِصْبة لا يقتصر أسلوب استقبالها «على تتابع لانطباعات ذاتية بسيطة، إنه إدراك موجَّه يسير وَفق مخطط دلالي محدَّد، ويتطابق التطوُّر مع الاهتمامات، وتوجهه علامات يمكنه اكتشافها و وصفها»[٥]، استنادًا إلى ذات بنائية قارئة لا تكتفي بالانفعال، بل تتجاوز ذلك إلى الفاعلية[٦]، بحيث تصبح قراءتها الجديدة على نحو ما إعادة كتابة للمقروء[٧] أو إعادة إنتاج له.

إنَّ القراءة البنائية الموجَّهة نحو استنطاق الجمالي في الشِّعريِّ تستهدف الجوهر الَّذي يمثل بؤرة الإشعاع الجمالي، والتَّشكيل الجمالي الداخل - شعري لا يتوقف عند حدود الإمكانات النَّصِّية المغلقة بنائيًّا على ذاتها، بل تسحب إلى ذاتها المتجوهرة قيمًا وأبعادًا تتناغم مع محتوى الدَّاخل وتشترك في تكوينه، وتعدُّ الفعالية الأنوية لأنا الشَّاعر - أنا الشعر، سواءً بتعبيرها الأنوي الحاد والمعلن، أم بتعبيرها السِّير ذاتي، أساسًا من أسس هذا التَّجوهر النصِّي وشكلًا مركزيًّا من أشكاله، وتدخل العتبات النصِّية بوصفها موجِّهات تسهم في تشكيل الداخل - شعري، وتضاعف من طاقاته الجمالية وتحدياته للمقاربة القرائية.

شِعرية التَّسمية: أسلوبية الشَّكل السِّيرَي في قصيدة العائلة

يقترح عنوان المجموعة الشعرية الجديدة «بسم الأم والابن» للشاعر (إبراهيم نصر الله)[٨] أكثر من قراءة على أكثر من مستوى؛ إذ ينطوي العنوان على استراتيجية تسمية تكتسب شعرِّيتها من خلال قوة حضُورِها في الذَّاكرة

الجمعية متداخلة مع شعائرية «البسملة».

يمنحها هذا التداخل قدسية كتابية وكلامية، وينبثق من إيقاعها فضاء يرسم سُبلًا محتملة للقراءة، تأخذ بنظر الاعتبار رومانسية التَّدفق الإنساني المنبعثة من المحاورة التعاطفية المهيمنة بين «الأم والابن». شِعرية التسمية تشتغل في المجموعة بآليَّة المظلَّة، وهي مظلَّة حاوية ومشتملة ومتدخِّلة أيضًا، بحيث إن التَّقسيم الذي خضع له الكتاب على جُزأين، انفرد القسم الأول «بسم الأم» بثلاثة أرباع الكتاب، تاركًا الربع الأخير للشَّريك الملتصق «بسم الابن». الأم إضافةً إلى الابن يؤلفان جذر العائلة، وبإسنادهما إلى افتتاحية التسمية «بسم» بالقصد الشِّعري المبطَّن تتألف قصيدة العائلة.

يخضع القسم الأول «بسم الأم» لمنطق القصِّ والحكي المعلن (في حديثها/ في حديثي/ في حديثهما)، ويتغير الرَّاوي استجابة لفعالية الضَّمير النَّحوية، المتصل بالمصدر السَّردي «حديث»، ويأخذ في الحالة كلِّها أسلوبية تعبير سيرية تمثل الداخل السِّري للشخصية المركزية «الأم»؛ إذ يتدفق مونولوج فريد يؤسطِر الشخصية وهي في أعلى حالات البساطة العميقة أو العمق البسيط.

يجتهد الفاعل الشِّعري راويًا أو شخصيةً متمظهرة داخل فضاء الروي في رسم خطوط تعبيرية متنوعة، لعل الخط « السيري» أبرز هذه الخطوط أو الشكل المؤلَّف المتضمن كلَّ هذه الخطوط. إذ يتردد إيقاع السيرة وتتفتح مناخاته داخل لغة السرد، وهي تبني حكاية الأم الكلية بمجموعة من الحكايات الصَّغيرة المترابطة فيما بينها بحميمية عالية وحنين عظيم حوَّل الكلمات الشِّعرية إلى أرغفة خبز ساخنة خارجة توًّا من فرن طيني «تنّور»، تكاد تتوهج لفرط طَزاجتها وسحر مغازلتها لفم يتلمظ جوعًا. في حين ينفرط عقد التَّجانس الحكائي السَّردي هذا عندما نتحول إلى الجزء الثاني «بسم

الابن»؛ إذ يتحرَّر الراوي الشعري من ضغط الانتماء وسحره إلى إيقاع أكثر انفتاحًا وانسيابية وأقل عمقًا و ولعًا وجاذبية، يعود فيه الطائر إلى عشه الأثير ليطمئن نفسه على أنه لم يحلِّق بعيدًا، وعلى أن هذه المسافة الشعرية التي تتقدم فيها أمامًا وأعلى كانت مفعمة بالجدَّة والحيوية والخصوبة.

يوسِّع (إبراهيم نصر الله) في الجزء الأول من الديوان مساحة المونولوج الداخلي، ليصبح الداخل الضيِّق خارجًا منفتحًا؛ إذ يدلف الكائن الشِّعري إلى كينونة القصيدة بدلالة الإيقاع السمعي على النحو الذي يتحول فيه «القلب» إلى مَرْوِي له يحتضن سرية البوح:

من بعيد سمعت خطاكَ

عرفتك من بينهم

حين جاءوا إلينا مساء

وفي إثرهم شمسهم

من بعيد عرفتك

قلت لقلبي كلامًا كثيرًا

ومرجحته في شحوب الظلام

الشِّعرية التي أنتجها السرد الباطنيُّ هي شعرية الهاجس، ينمو فيها القصُّ «قلت .. كلامًا كثيرًا» نموًّا صامتًا يقصي الخارج تمامًا ويؤثث عالمه الدَّاخلي بحرية مطلقة.

ويتجلَّى فعل الخطاب البلاغي في هذا السياق كأمثل ما يكون:

وقدَّمت شايًا لهم

فلمحتك

كيف تصبب برد على جبهتي

وعروقي ليس بها غير سيل من النار يجري

وكيف وقفت أمامك ثانيتين
وأدركت أنِّي نهر وأنك بحري

إذ يمكن وصفه كما يلي:

١- كيف تصبب برد على جبهتي.

٢- عروقي ليس بها غير سيل من النار يجري.

إن جدل المطابقة بين الصورتين (١و٢) يجسِّد فعالية بلاغية ذات أداء خاص، فالبرد المتصبِّب بحركته البطيئة نسبيًّا والقابل للتعاطف مع المتلقي البصري خارجيًّا، يطابق بلاغيًّا «سيل من النار يجري» بحركته المتدفقة المشتعلة داخليًّا، فضلًا عن مساحة العمل المكاني المرئي في الأول «جبهتي» والمستور في الثاني «عروقي». فالمنهج السِّيري المقصود إحلاله في الكتاب يتجاوز حدود استلهام التاريخ الشَّخصي واستعطاف الذاكرة، إلى تفعيل مكامنها السِّرية « ذكائها» نحو كتابة سرية تعملق المهمَّش وترفع العادي إلى مَصافِّ الفريد والاستثنائي.

تعتمد قصيدة العائلة عند (إبراهيم نصر الله) على وحدة الجُمل الشعرية واستقلاليتها وتنويع مدياتها السيميائية:

كان يهمس لي
إن هذي المنافي . . .
كما الحزن تمضي
وكان يقول
إنها غيمة وتزول
ويهمس
إنك أجمل من أن تعيشي بعيدًا
بلا وطن طيب وخيول

إذ نلاحظ أنَّ جُملَ الراوي «المقول» ترسم لوحات متناظرة، تضفي كلَّ لوحة

لاحقة على سابقتها بعدًا دلاليًّا جديدًا يعمِّق صورة التنافذ بين مكونات السرد من راوٍ ومرويٍّ له، بما يؤلف منطقًا سيريًّا يعيد إنتاج الزَّمان والمكان بوصفهما أرضية أساسًا في الخطاب السِّيري الشِّعري.

في آخر الليل حين تعودُ إليَّ
أحبُّك دون كلام
وتعرف ذلك
ها حوش بيتي نظيف
غسيلي نظيف
وظلّي أخضر فوق وجوه بنيك
وصحن طعامك - في عز كانون - ساخن

إذ ينشأ حوار «سيميائي عالٍ يولِّده فضاء الصمت بوصفه قراءة ثانية جوّانية للغة «أحبك دون كلام/ وتعرف ذاك»، ويظهر المكان الشِّعري متداخلًا تداخلًا حميمًا مع الزمن ومتفاعلًا معه لإنتاج معنًى خاص. وتعمل الصفات «نظيف/ نظيف، أخضر/ ساخن» على شحن النصِّ بطاقة دلالة إيجابية، تنقل الموصوفات العادية «حوش/ غسيلي/ ظلي/ صحن طعامك» إلى مصافِّ الشِّعر، وتكتسب شعريتها من قوة بساطتها وأناقة مفرداتها.

ولا يعرف الوقت أني هنا في انتظارك
ولا يعرف الناس ذلك
ولا يعرف الباب
لا توتة الدار تعرف
لا حوض نعناعنا في الظلام
ولا ما وراء الغيوم هنالك
وقلبي عليك
عليّ

يحصل الفصل على النحو الذي يحضر فيه الغائب المنتظر خارج إدراك الموجودات العازلة «الوقت/ الناس/ الباب/ توتة الدار/ حوض نعناعنا»، بحيث إنَّ إلغاءَ وعي الماحَوْل لتلمُّس المعرفة السرية بين الراوي والآخر يجعل من علاقتهما شعرية بالمعنى الذي يستحيل فيه الزمن بأنواعه والمكان بأنواعه إلى شفافية عالية تخترق لغة الآخر صوتًا وصورة، ويصبح التلاحم بينهما جدليًّا «قلبي عليك/ عليّ».

وتتكئ تقانة المونولوج الدَّاخلي على صراحة العنونة «في حديثها عن نفسها»:

يرحل الناس بعد قليل
فأبحث عمَّن سَأَسْأله عن غيابك
وأسأله: كيف ترحل هذا الرَّحيل الطويل
وتترك خلفك كلَّ ثيابك؟

فينسحب الحوار إلى الداخل تمامًا، باحثًا عن مُحاور مفقود يسأله عن الغائب، ويهيمن إيقاع الغياب هيمنة شبه مطلقة على المعجم اللُّغوي للنَّص، سواء على مستوى الدوال أم على مستوى المداليل أم على مستوى تفاعلهما في إنتاج المعنى، فالوضع العلامي «السيميائي» يحيل إحالة كلية على الغياب لغة وصورة وإيقاعًا.

ويتكثَّف الحوار إلى أقصى حدٍّ ممكن، وهو حوار مقطوع مشحون بالأسئلة:

: من أنا؟
سألت
قلت: أمي
بكت

: ثم ماذا؟!

!! . . . . .

!! . . . . .

كبرنا هنا تحت شمس سرابية

كبرت أمُّنا لحظة لحظة معنا

وكبرنا ولم ننتبه أنها مثلنا

ولها من يديها نصيب كما للغسيل

وكنس المغارة والبيت إذ يتبدل كلَّ ثماني سنين

ولها من أصابعها غير طعم بقايا العجينين

ولم ننتبه أنها مثلنا

إذ تخترق اللُّغة حاجز الصوت لترسم على سطح الورقة إيقاعًا بصريًّا يضاعف طاقتها الدَّلالية، فالفراغات الناشئة من قطع الحوار إمّا بالاختزال الشديد، أو بالصمت المعبَّر عنه كتابيًّا (.. !!) وهو أشبه ما يكون بالموسيقى التَّصويرية في المشهد السِّينمائي، ويجيب السُّكوت فيه عن الأسئلة الناطقة، ومن ثم يأتي السَّرد المتَّسم بالتفصيلية والإطناب، ليملأ أكبر مساحة ممكنة من بياض الورقة، تعبيرًا عن انديا‌ح عاطفة الرّاوي وهو يفلسف الصمت ويعلِّل القطع والسكون.

يتمحور البحث الشِّعري في القسم الثاني من الديوان «بسم الابن» على دالَّة المكان، وهو يجتهد في اختراق المجالات الشِّعرية المتاحة لتأسيس فضاء مكاني يستجيب للفعالية البصريَّة:

سأفتش في كلِّ شيء أراه

لعلِّي أرى صِدفةً بلدي

إنَّ ضياع المكان يحيله على حلم بصريٍّ حيث تتحول كلُّ الممكنات القابلة للالتقاط بصريًّا إلى احتمالات للتوصل إلى إدراك الحلم «بلدي»، وإذا

ما تأملنا السياق الشعريَّ المنتج للدَّال المكاني «بلدي»، وما ينطوي عليه من مستويات احتمالية طارئة «لعلّي/ أرى/ صدفة»، لأدركنا تمامًا حجم المأساة الشِّعرية التي يسعى الشِّعر إلي مداراتها من خلال التعويض عن الغياب الكلي بغيابات جزئية، يكون الرثاء فيها أكثر عاطفية وإنسانية. وربما تكون قصيدة «المقاعد» الضَّربة السيميائية الهائلة في الديوان؛ لأن ثنائية الحضور والغياب في تماسٍّ دائم معها:

المقاعد

أضلاعنا الهاربة

لتطلَّ على مشهد البحر عن الغروب

يومنا المرُّ عزلتنا

جرأة الحزن خلف ابتسامتنا

وخروج إلى النَّاس . . . يعني الغروب

المقاعد أرجلنا الذائبة

في تراب الحدائق بعد الغروب

إنها تحفظ صورة الحاضر وإيقاع الغائب، وهي السِّيرة التي يحفظ فضاؤها كلَّ شيء؛ إذ هي دالٌّ شامل ودائري على كلِّ ما هو طارئ، مكان من لا مكان له، و وطن لمن لا وطن له. إنها الوطن الوحيد المشاع للجميع، لكن الانتماء إليه انتماء خاطف ولحظوي، لا يصنع تقاليد إلا لأولئك الذين يدركون أسراره وينتمون جسديًّا إليه، بحيث يمنحونه جزءًا من أجسادهم يؤنسن بها ما تبقى من صلابته وماديته. إنَّ المكان/ المقاعد هنا يشكل حاضنة تجمع في جوفها كلَّ الحكايات والقصص والسِّير التي بلا وطن، ويحقِّق المتدارك للصورة إيقاعًا رومانسيًّا باذخًا تأخذ اللغة فيه أوسع مدى ممكن من الهدوء. ويرتفع حسُّ الأنسنة في الأنموذج المكاني المنتخب؛ إذ ينتقل من حدود الثبات إلى فضاء الحركة:

مقعد
يتجول
في الناس
والنَّاس في الحافلة
سوف يخفق مثلي
إذا ما أتت
ومن بين كلِّ المقاعد جاء
لتسكنه امرأة مذهلة

فالمُعادلة الشِّعرية معادلة مقلوبة قياسًا بمِسطرة السياق التقليدية «مقعد/ يتجول/ في النَّاس» وهي تخضع للتشبيه بالراوي «يخفق مثلي»، غير أن التشبيه مقترن بتحقيق صورة استثنائية معينة تنهض أيضًا على فكرة الانتخاب.

إنَّ المكان المتحرك «مقعد/ يتجول» يشتغل في إطار مكان متحرك أشمل وأكثر دينامية «الحافلة»، ويأتي «العنوان/ إقامة» استجابة لتلبث مكاني طويل يُقصي الطَّارئ، ويحيل الحركة على فعالية موضعية داخل بنية الاطمئنان والانتماء إلى مشهد تؤثثه صور المكان ومفارقاته.

شِعْرية الأنا وأنويَّة الشعر

تندرج هذه الثنائية في أدقِّ تفاصيل اشتغالات الشاعر وأخطرها، ليس على صعيد الشعريّة العربيّة فحسب، بل تمتد إشكاليتها إلى مشغل الشعريَّة عند كلِّ الأمم والحضارات. وينطوي أَمرُ فحصها وتحليلها على شكل حضاري يتعلَّق بلغة الأمة، وقابلية الشَّاعر على التَّصرف بمادتها وخلق إشكالية معناها على نحو يتحقَّق فيه منطق الكشف بما يسهم في دمج أنا الشاعر بذات الشعر، بحيث يمكن الاتِّصال بمقارنة العنوان «شعريَّة الأنا وأنويَّة الشعر» اتصالًا إشكاليًّا منتجًا، يخضع لآليَّة تخصيب متبادلة بين ذراعي المعادلة. لا تفضي مقاربتنا

هذه إلى مدى شعريٍّ رحب إلا بانتخاب طُرز متفردة في الكتابة الشِّعريَّة العربيَّة. والشَّاعر (عبد القادر الحصني) طِراز شعري خاص، يستجيب لمنطق المقاربة وفاعليتها بما يمتلكه من ذكاء حرفيٍّ وحساسيَّة خصبة، وقابليَّة على التصرُّف الفريد باللغة عبر استلهام لمحتوى تجربة الشعريّة العربيّة وإدراك عميق لقوانين اللعبة.

وستعمل قراءتنا على إفراد بعضٍ من مناطقه الشعريّة وإحاطتها بإشارات حمراء، إيذانا باستثارة حيويتها وتفجير منطقها الكاشف، بما تمتلكه مقاربة العنوان من شرعيَّة تدخُّلٍ وحوار وتأويل. الأنا الشِّعريَّة عند عبد القادر الحصني أنا محوريَّة ضامَّة، تستهلك الضَّمائر وتسعى إلى الوصول بلغتها المتجوهرة إلى مستوًى عالٍ من التفعيل والتصميم والتصوير:

أنا مفرد مثل قلبي
ولي زمن فيه كلُّ الذين أحبُّ
ولي زمن ليس فيه سوايا (٩)

إن التموضعات المكانية للضَّمائر في انفصالها واتصالها تتمركز في سواد الكتابة باثَّة إيقاعًا تولِّده صيغ التفرد والكينونة الاستقلالية للأنموذج اللِّساني الفاعل في القول الشِّعري.

المقطع المنتخب للمعاينة يخضع لسلسلة من التحركات اللُّغوية، وهي ترتبط بالمركز الباثّ «أنا»، وثمة تحرك عمودي يهبط من «أنا» إلى «ولي»، ويتَّجه أفقيًّا «مفرد قلبي».

ويعود مثل قلبي «الممثل التشبيهي» لـ«أنا» في النصِّ بالهبوط عَمُوديًّا على تمظهراته في السطور اللاحقة «كلُّ الذين أحب/ ليس فيه سوايا»، الزمن «لي الزمن/ لي الزمن» وفضاءاته المتنوعة هو الذي يتسيَّد الواقع اللُّغوي ويوجِّه لعبته الشِّعرية، لأنَّ المكان - بحكم أنَّه رؤية تتقبَّل الحدود - أستعيض بها عن

الزمن، الذي بمقاربته للفاعل الشِّعري «أنا/ مفرد/ قلبي» قوَّض مسعى الرؤية الحدودية للقبض على الحالة الشعريَّة وتقييدها.

والمقطع يبدأ بأقصى حالات التَّمركز الأنَوِيَّ دلاليًّا ومكانيًّا - على مستوى إشغال حيِّز سواد الكتابة - وينتهي فيه اختتام الرُّقعة النَّسيجية له بامتداد مكانيٍّ يشتغل خارج مركز الأنا - من حيث المساحة «ليس فيه سوايا»، ويؤكد تلبُّثها الاستثنائي في المشهد.

وتتجلّى الأنا المفردة في معرفة جوهر الذّات «أعرف» وإدراكها:

فأنا أعرف أنَّ الخيط إذا ما انقطعَ
ستنفلت الطائرة
وينزلق الطفل القاعد
عن حافة قلبي
وأموت

إذ يحصل تقويض الخارج وإزاحته تمامًا، في سبيل التَّمحور حول لذة الذَّات الأولى وشكلها الأول الذي رحل بقوة الزمن إلى فضاء الخيار/ الحلم، مستأثرًا بحيويته وديمومته وهو يصنع ثقوبًا لا تنتهي في جدار الزمن، لتتسرَّب منها مياه الحنين إلى براءات المجد الأول والوجه الأول الذي لا يجيد الغياب.

الأنا مركز الصّورة، وهو مركز باثٌّ ومُستقطِب في حالة مغنطة دائمة، وهذا الوجود الأنوي المتمركز هو وجود شعري يحصر الحضور البصريَّ والذهنيَّ للصورة بينه وبين «أموت».

فالميدان الشِّعري المحصور بين «أنا» و «أموت» هو مَيْدان الفعل ويخضع لسببيَّة منطقية في بناء الصّورة بوساطة أداة الشرط غير الجازمة «إذا»، التي تتدخَّل تدخُّلًا مقصودًا يوهم بالعفوية أو يتقصَّدها بمبرِّرات تتعلق فنيًّا ودلاليًّا بالمعنى الشِّعري ومقاصده المنشطرة وراء عفوية الصُّور، وهي تشيع مفردات

الانقطاع واستمرار الطُّفولة في «إذا ما انقطع» والخيال والحلم في «الطائرة» ومثول الصُّورة وهيمنتها عبر تعالي الثبات والاستقرار في «المقاعد».

كما تمرّر حركة «إشكاليَّة» تنطلق من الفعلين المتعامدين «تنفلت/ ينزلق»؛ إذ يتجه سَهْمُ الحركة في الأول إلى «الأعلى»، في حين يهبط سهم الحركة في الثاني إلى «الأسفل» في مناورة ومحاورة من نمط خاص تنحاز إلى عدم تحقق الجزم في «إذا»، ليبقى حضور الصُّورة بوجودها الراهن قادرًا على فصل الـ «أنا» عن «أموت» وإبعادها، بفضل انشغال المساحة بينهما لأنَّها مَأْهُولة بالصُّورة الأثيرة مثلما تشكلت في فضاء الزمان والمكان أول مرّة.

تمارس الأنا لعبتها المتنوِّعة في التخفّي والتمويه لتضاعف مستوى حضورها في اللغة والصورة؛ إذ تخضع الذات الشاعرة لانشطار رمزيٍّ يسمح بتبادل المواقع بين الطرفين المنشطرين:

من رجيع المقالات أنّي نافذةٌ
لا يطلُّ سواها عليك
وخابية كلُّ خمرك فيها
وأنَّك لولا حنيني إليك
سفرجلةٌ في العماءْ

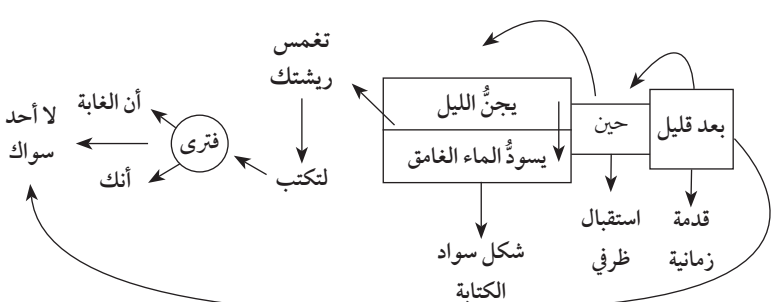
فـ «النَّافذة» حلقة الوصل الوحيدة بين جُزأَي الذَّات المنشطرة هي «أنّي»، صورة الأنا الساردة المحتفظة بكينونتها الأنوية خارج اللُّعبة من جهة، والفاعلة في توجيه أحداث الواقعة الشعريَّة داخل اللعبة من جهة أخرى، هذه الحلقة تمثِّل المكان المُفضي إلى الخارج وعنوان الصلة بالآخر.

وتعبِّر «خابية» عن محتوى المكان الدَّاخليِّ ومعناه، في حين تأتي مفردة «حنيني» المتمركزة شِعريًّا بوصفها سببًا لإدامة الصلة ومن ثمّ تشكّل الصُّورة، لتكشف عن بؤرة المكان الذهني والعاطفي ومعناه. وتتفاعل المراكز الصوريّة

كلها «نافذة/ خابية/ حنين» لتؤكد ضرورات وجود الآخر ومبرراته بدلالة الأنا؛ إذ إن من دونها تصبح الأنا غير المفعّلة «سفرجلة في العماء» صورة للغياب المتآكل المنطوي على فساد الوجود وإقصائه، عبر شكل منكر خالٍ من الانتظام «سفرجلة» وموغل في الغياب « العماء ». وتأتي الأنا أحيانا مقنعة بالآخر الوهميّ، عندما تنفصل عن الذَّات انفصالًا رمزيًّا، لتمارس فعلها على مَرأى ومسمع من مركزِها المستقطب إمعانًا في ترميزها أكثر:

بعد قليل، حين يجنُّ اللَّيل، ويسودُّ الماء الغامق
في الغابة، تغمس ريشتك العطشى بدواة
الماء اللَّيلي لتكتب، فترى أن الغابة غابت
بين الغابات، وأنك مثل جميع الناس سواك
- لا أحد سواك

إذ يبدأ المقطع بخلق حافة زمنية حادَّة «بعد قليل» تستبق ظرفية تكوُّن الحال الشِّعريَّة «حين»، وبذلك تنهض الصورة على افتراض تحقق زمني قادم، فيُسهم ذلك في شعريتها أكثر، وتتشكل الصورة عبر سلسلة مراحل تصبّ كلّها في مركز الإشعاع الباثّ «إنك/ أنا». ويمكن توصيف المراحل وحركة أنشطتها الدائبة بالمُرتَسم الآتي:



إن سهم الدَّلالة في الصُّورة يتجه نحو السواد ثمَّ التَّمركز ثمَّ الوحدة والاستثناء، وتستقر فعاليات الرَّاوي للمروي له المتماهي معه، وهي تبني أركان الصورة في الفعل البصري «ترى» – النتيجة البصرية الدافعة المنطوية على حكمة المعنى الشِّعري وفلسفة الأنوية – الذي يفيد من الإشارة السيميائية إلى الميراث في شفرته الحضارية المأزومة «تغمس ريشتك العطشى بدواة الماء الليلي لتكتب»، لتحقق معادلها الموضوعي مع صورة «الأنا» خارج ميدان الفعل في محاكاة قاسية، وليوغل محتوى الصُّورة البصرية بعد «ترى» في السواد وفي الغياب «إنَّ الغابة غابت بين الغابات»، باسطًا إشكالية كتابة السواد وسواد الكتابة، ولينتقل التكرار لصيغة استثناء الذات المقنَّعة بالآخر «سواك» من افتراض المعادلة في «مثل جميع النَّاس سواك»، إلى تحقيق الوحدة والتفرد في «لا أحد سواك». تظهر الأنا عند الحصني مشحونة دائمًا، ممتدة في الماحَوْل ومتماهية مع أحوال ترفع من شأن استقلاليتها وتقلِّل من جموحها الشَّخصاني، لذا فهي غالبًا ما تنحو منحى صوفيًّا تمزج فيه بين حال الشاعر وحال المتصوِّف، في تداخل يتيح لها فرصة أكبر للقول والفعل معًا:

غريب القصد أنا وأميلُ
قليلاً إلى لغة لا تمادي
وتطفو على سكرتي صحوة
تباكرني مفردًا وتغادي
وتتركني في العراء أفتِّشُ
عن حجرٍ كي أريحَ فؤادي
تراني استندت .. انكسرت
وحركت بقيا قليل من الجمر
ضائعة في كثير الرماد

أم أني أمزج تاريخ أرضي برُوحي
وأخلط في نقطة بين معنى البقاء
ومعنى النقاء
وأنحاز طوعًا إلى ما تريد القصيدة
من رعشة وغناء
لهذي البلاد التي ينهد الله من قلبها
يانعًا
في الصَّباح
وينهد في قلبها متعبًا
في المساء

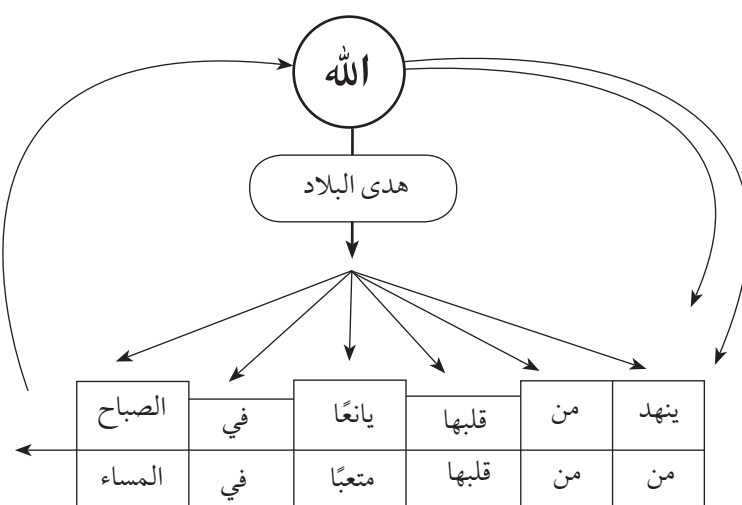
فتمركز الأنوية في «أنا» الموجَّهة علاميًّا للخارج، تستجيب للمؤشر الشِّعري السَّاعي إلى إحداث فجوة في كينونتها بإقصاء مصادر حمايتها «مفردًا»، بين زمنين «تباكرني/ تغادي» يحصُرانها في نقطة تماسٍّ المباشرة والمغادرة، لتنسحب في مرحلة أكثر تطورًا وتعقيدًا من مراحل نمو الصورة وتطورها الدِّرامي إلى المكان/ اللامعنى «العراء»، ذي المسحة الصوفية الممكنة وهي تعالج وضعًا للأنا يتعادل فيها احتمال النصر مع احتمال الهزيمة.

[أفتش ← عن ← " حجر " ← كي أربح ← " فؤادي "]

ثم يتعرَّض النصُّ لتحويل سردي يتغير فيه سهم الرواية التي يرويها سارد ذاتيّ «متكلّم»، من مرويٍّ له مفترض «عام» منفتح على «خارج»، إلى مرويٍّ له «خاص» منفتح على «داخل»، أشبه ما يكون بالمونولوج الداخلي، يبدأ بـ «تراني استندت .. انكسرت»، تتعزِّز خصوصيّتَه بصورة تتعالق نصيًّا مع نصوص أخرى في الميراث الأدبي والشَّعبي «حرَّكت بقيا قليل من الجمر/ ضائعة في كثير من الرماد»، بما فيها من تصاديات صوتيَّة وموازنات دلالية

ومقابلات بلاغية، ليتكرَّس التموضع الأنوي للبؤرة الشِّعرية الكامنة/ القابلة للتوليد في أيَّة لحظة تحدث فيها الحركة «بقيا قليل من الجمر». وتتوجه أنا السّارد الذاتي إلى الداخل الشِّعري أكثر «أنّي» في الطبقة الثَّانية من طبقات الصورة، وهي تخضع في تشكيلها لكون فعليٍّ حادٍّ ومنتج «أمزج/ أخلط/ أنحاز»، يشتغل على مساحات ذات دوائر تنفصل عن بعضها وتتصل في آنٍ معًا «تاريخ أرضي - روحي/ معنى البقاء - معنى النقاء/ القصيدة رعشة وغناء»، تسهم في الارتفاع صوفيًّا بالأنا، وتساميها بانتقالها إلى مصافٍّ الشِّعر «تشعيرها» وجعلها قابلة للمعنى الشِّعري أكثر من أي معنى آخر محتمل.

وينتهي المقطع بلازمة تكرَّرت أكثر من مرَّة في عموم النَّصِّ الأصل، تتصل فيها تنوعات الأنا الشِّعرية وتمظهراتها في مركزه «الله»؛ إذ إن خيط الاتصال يبدأ بـ «أنا» «مفردًا» «أنّي» «نقطة» «الله»، لتقدم صورة اللازمة المقطعية هذه حكمة في قلب المعنى الشِّعري، تُظهر منطق الكشف الشِّعري عند الشّاعر على نحو يمكن إبرازه أيقونيًّا بهذا المُرتَسم:



تظهر المقابلات البلاغية بواقعها البصري والسيميائي والبنيوي صورة الأنا الشِّعرية، هي تتصل وتتكثَّف وتتجلّى على نحو صُوفيٍّ - شعري في «الله»، وتغذّي المعادلة الشِّعريَّة بحيوات تفلسف منطق الكشف وتطرح جدل الأنا وإشكالياتها الشعريَّة.

في حين تذهب الأنا بعيدًا في جسد المشهد الشِّعري لتسهم باطنيًّا في بناء ميكانيزماته وتوجيهها، إنها في ذلك إنما تعمل على صياغة بيانها سعيًا وراء المعنى الشِّعري، ذلك المعنى الخاص أبدًا الذي لا يتشكل إلّا في لحظة إشراق الذات بالشِّعر أو إشراقه بها، ويتفاعل في شاشة المعنى أكثر من مقترح سيميائي، وتنفتح هذه المقترحات على آفاق دلالية منتجة لعدَّة مستويات، كلُّ مستوى يمثِّل من طبقات المعنى تتقاطع وتتوازى في آنٍ واحد:

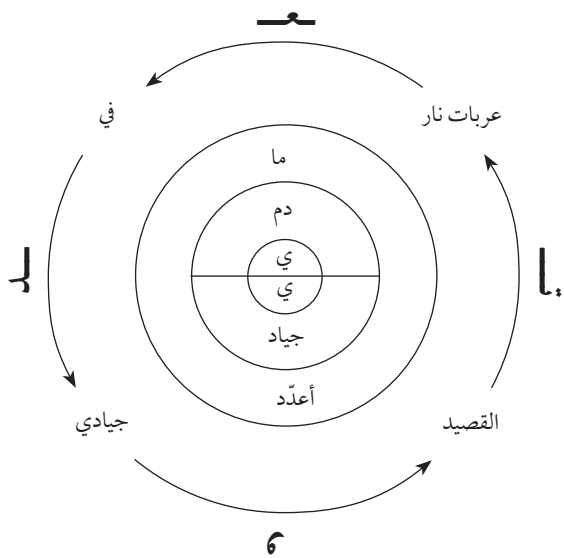
عربات نارٍ، ما أعدّد، في دمي

تعدو بها، عبر القصيد،

جيادي

الرغبة «رغبة المعنى ومعنى الرغبة» تنفلت من حلم الجسد إلى وجع الرُّوح في حركة دائرية قاسية، تستنفد طاقة الجسد وتجهض توق الرُّوح إلى الوصول.

إن الصورة الشِّعرية «الأنويَّة» هنا تظهر على شاشة العرض ظهورًا موشوريًّا مجسَّمًا، بحيث يمكن معاينتها من زوايا نظر مختلفة، وتحليل شبكة منظوماتها اللُّغوية على نحو يستجيب لهذا التنوُّع والتدخُّل. يمكننا أن نضع تخطيطًا أيقونيًّا في محاولة للكشف عن منطق الفعل والحركة داخل أنويَّة الصورة:



تسلِّط أنا الراوي كاميرا ميكروسكوبية مكبَّرة على الصُّورة، لتظهر دقائقها الصغيرة وتفضح ما هو مشغول باستتاره ولا مرئيته، ذلك الذي يستجيب لتحريض الظهور والتجلّي بقدر ما هو مفتون بسحر الغياب والخفاء، ويتمركز هذا الإشكال في بؤرة الأنا العميقة ويضخُّها بشعرية تعينها على استئناف رحلتها في المعنى.

إنَّ الضغط الهائل على المنظومات اللِّسانيَّة المؤلِّفة للمقطع تدفع به إلى أقصى حالات التكثيف، وهو يقترب هنا من حدود التقطير لغة وصورة وإيقاعًا، فالذات المحتوية الضّامة المتمركزة شعريًّا في الأنا تتحول إلى «دُمًى» لتنهض بالجسد وتمسرحه أو تمدَّه على شاشة العرض، كي تسمح للصورة بالتكوُّن والصيرورة. والصورة بمكوِّناتها الاسمية الشاغلة لأوسع مساحة في المشهد تخضع لآلية الحركة والتدفق والاندفاع «عربات نار/

دُمى/ القصيد/ جيادي»، على نحو يخرق المألوف ويصنع قوانين خاصة لا تدين بالولاء لأي خارج؛ إذ إنها هي التي تقرِّر هيأة الخارج من خلال الحركة وطريقة الإشعال المكاني.

وتنهض بنية المقطع الإيقاعية على استثمار فضاء «الكامل» استثمارًا بارعًا، في صياغة إيقاعية خاصة تستجيب في حالة قراءة النصِّ قراءةً تنغيمية معينة لحركة الجياد بهذه الفواصل الزمنية والمكانية المثارة في ذهن المتلقّي وسمعه، تدعمها شبكة صوتية متجانسة تتفاعل مع نظام المقطع الحركي على نحو يصعِّد من إيقاع التردد الذي يحدثه التكرار المنتظم بطريقة هندسية للأصوات المؤلِّفة لبنية المقطع الكلامية على وفق هذا التَّشكيل:

د	د	د	٠	د	د
	ي	يـــ	يـــ	ي	ي
		ع	ع	ع	ع
			ر	ر	ر

وهي تمارس بنغماتها وتداخلها والتحامها ضغطًا إيقاعيًّا باتجاه تعميق شعرية الأنا في المشهد على نحو تحاور فيه أنويَّة الشِّعر محاورة جدلية.

فضاء التَّخييل الشَّعري: المستوى التحويل ومنطق التأويل

إنَّ التحويلات الكبرى التي خضعت لها الشِّعريَّة العربيَّة في السَّنوات الأخيرة، فرضت منطقًا جديدًا للكشف الشِّعري في أكثر نواحيها، وتطلَّب الأمر تحديثًا وتطويرًا واسع النطاق في العقل النقدي العربي وهو يفحص ويعاين ويكشف ويؤسِّس، ولما لم يكن الأمر ميسورًا على نحو مقنع اختلَّت بعض أسس القاعدة الميثاقية بين النصِّ والنقد، وبينهما وبين القارئ، مما شوَّش المشهد وتحوَّل زجاجه الذي يجب أن يكون واصلًا إلى عازل، وانحرف

الكثير من السبل إلى غير حقولها؛ إذ عقَّد الأسئلة أكثر واستحالت في أحيان كثيرة إلى حجاب، فضلًا عن طبيعة المناخ السوسيو ثقافي الذي تواطأ مع هذا الانحراف وسهَّل حدوث انحرافاته القاسية، إلى الكثير من الخلط والتدخُّل في تحديد إطاره وضبط جهازه المصطلحي وشبكة مفاهيمه. لذا سنتناوله هنا في حدود قرائتنا لتجرِبة الشِّعريَّة في مرحلة متطورة من مراحلها هي تجربة الشاعر أحمد العجمي في ديوانه الخامس «ربّما أنا» [١٠] بعد خمسة دواوين هي على التتالي: «إنما هي جلوة ورؤى، ١٩٨٧» و «نسل المصابيح، ١٩٩٠» و«المناسك القرمزية، ١٩٩٣» و «زهرة الروع، ١٩٩٥» و« العاشق، ١٩٩٧».

والشاعر كما هو واضح في دواوينه يعمل على كلِّ ديوان بوصفه تجربة فيها قدر من التَّكامل والاستقلالية، ولا يجمع القصائد - كيفما اتفق- ويودعها في ديوان، وهذا يسهِّل قراءة التَّجربة واستنطاق خصائصها وإدراك أبعاد التطور والنمو فيها.

ديوان «ربَّما أنا» ينهض على منهج خاص في شعرية تأليفه، فهو على مستوى التسمية يتكرر العنوان على الغلاف الخارجي وعلى صفحتين متعاقبتين بعده، ويعدُّ هذا التكرار موجَّهًا لتوكيد صورة العنوان في بصرية القارئ، فضلًا عن دلالته في اقتراح الراوي المحتمل، تعقب ذلك صفحة أخرى تتوسطها عبارة «لكم أصدقاء»؛ إذ تكتسب موقع المروي لهم، ثم يعقبها بصفحة تستقل بسؤال «أين هو الفضاء؟» الواسطة التي تنقل التجربة وتحررها.

قصائد الديوان التي توزعت على ثلاثة أعمدة «أخر - أخرى - ما بعد»، تعمل على إقصاء الآنيِّ والراهن والمرئي إقصاءً فضائيًّا «زمانيًّا»، وتوجيه القراءة على نحو كمائن شعرية محجوبة لا تنتمي إلى المشهد في علاقته المعلومة. تشتمل قصائد العمود الأول «آخر» على أربعة محاور هي المحور «الحالي» ويتضمَّن قصائد: «توجس آخر/ دفء آخر/ هدوء آخر/ وجوم

آخر/ هجس آخر/ أمل آخر»؛ والمحور «الكياني» ويتضمن قصائد: «جسد آخر/ رجل آخر/ ماء آخر»؛ والمحور «المنطقي» يتضمن قصائد: «سبب آخر/ كلام آخر/ افتراض آخر»؛ والمحور « الفعلي» يتضمن قصائد: «جلوس آخر/ فعل آخر/ عود آخر/ بحث آخر».

أما قصائد العمود الثَّاني «أخرى» فإنها تشتمل على محور واحد يختص بطرح المكوِّنات الأساسية: «علاقة أخرى/ رؤية أخرى/ مخيلة أخرى/ نار أخرى/ ذات أخرى».

في حين يشتمل العمود الثالث «ما بعد» على أربعة محاور، هي المحور الأول «**الكياني**» ويتضمن قصيدتي: «ما بعد الخشب/ ما بعد الكأس»، والمحور **الفضائي** ويتضمن قصائد: «ما بعد الوجود/ ما بعد الحاضر/ ما بعد الوقت/ ما بعد اللحظة/ ما بعد الليل»، والمحور «الدَّلالي» ويتضمن قصائد: «ما بعد الأخطاء/ ما بعد الاختلاف/ ما بعد التردد»، ثم المحور «الهامشي» ويتضمن قصائد: «ما بعد الصَّمت/ ما بعد اللاشيء/ ما بعد الفراغ/ ما بعد الظل».

وبإزاء هذا المشهد الشِّعري المتعدِّد والمتنوِّع والمُنشطر والمتدخِّل للديوان، اقترحت قراءتنا اعتماد مستوى التَّحويل الزَّمكانيِّ الحاصل في وحدات السَّرد الشعريِّ، وإسناده إلى منطق تأويليٍّ يكشف لعبة التَّحويل وشعريته أساسًا لها، ومدخلا لتحليل مستويات التعبير وطاقاته الصورية.

إذ إننا سنضيء أربع مساحات تتكثف فيها لعبة التَّحويل على نحو يسمح لمنطق التأويل في الاجتهاد والكشف، تستقل كلّ مساحة منها بمكوناتها بالقدر نفسه الَّذي تتصل فيه بالمساحات الأخرى داخل القراءة/ داخل الديوان.

تفتتح قصيدة «كلام آخر» مشروعها الكلامي المختلف باستهلاك يضع الزَّمن المنتخب «الخريف» على عتبة الإفضاء إلى متن السَّرد الشَّعري:

في الخريف الَّذي
مرّ مثلي
خاليًا من اعتراف بارد
أو رأس وردة عذراء
يمكنني الكلام
عن غيوم كثيرة
في هذا النهار الفارع
وعن نشوة تتكون
بعيدًا من هنا
وأنا أنظر إلى قلبي
في هذا اليوم،
يحدث أن
أرى العُشْبَ
يرفل بدون حذاء !
أبيض
حيث تنام
أناملي الخصبة

وهو ما يلبث أن يتصل اتصالًا تشبيهيًّا ضاغطًا بـ «أنا الراوي/ الشَّاعر»، ولا ينتهي الاستهلال إلا بتوصيف مشهدي يضع المشبه والمشبه به في صورة تجردهما من صفات متوقعة «اعتراف بارد/ رأس وردة عذراء»، وبذلك يمهِّد الاستهلال للرَّاوي كي يتدخل في المتن متمتِّعًا بخصائص تسمح له بتجاوز كينونته التقليدية القادمة من فضاء التَّشبيه، ليباشر فعله الخاص بحرية أكبر توسِّع مجالها كثيرًا جملة الافتتاح الأولى بعد الاستهلال «يمكنني الكلام».

كان الاستهلال - على النحو الَّذي أفضى إليه معجمه اللُّغوي و وضعه

البياني ومفرداته الصُّورية العازلة بدلالة «خاليًا» - ضروريًّا لصناعة تمهيد يسهِّل للرَّاوي الخروج بالفعل الشِّعري من مساحة لُغوية مألوفة إلى مساحة غير مألوفة، يستجيب فيها للدلالة النَّرجسية التي يقترحها العنوان «كلام آخر»، فتصبح طاقة القدرة والإمكان في «يمكنني الكلام» متجهة بسهم الكلام نحو فضاء «آخر»، بمعنى أن «الكلام» في الجملة هنا حمل صفة «آخر» حتى وإن لم تلحقها الصفة كتابيًّا.

لذا فإن موضوع الكلام الآخر هو موضوع متعالٍ غزير يعد بالعطاء والنماء والخصب «غيوم كثيرة» والمساحة الزمنية التي يمكن أن يتحقق فيها احتمال الخصب «النهار»، وهو يتحلى بصفة تشخيصية تؤنسنه وتجعله قابلًا للعطاء أكثر «الفارع»، كما أن الحصيلة التي تنتجها هذه العلاقات المتفاعلة بدلالاتها الخاصة المحكومة بشجرة اللغة في القصيدة «نشوة»، هي بحاجة إلى فضاء زمكاني آخر «بعيدًا من هنا»، كي تسمح لها ظروف التكوُّن بالوصول إلى أَقْصى الفعل وأكثف ما يمكن من الدَّلالة.

ثم يستقل ضمير الرَّاوي المتكلم في مرحلة تطور واضحة من مراحل التَّطور المقصود الحاصل في بناء القصيدة على المستويين اللُّغوي والتَّصويري «وأنا» ليصبح المكان المقترح «الآخر» في «بعيدًا من هنا» أقرب ما يكون إلى رُؤية الراوي «أنظر إلى قلبي».

وهنا يحصل انحراف كبير في النَّسق السَّردي وكسر حاد للتوقع بتحويل المسار الشِّعري في القصيدة من الخارج إلى الداخل؛ إذ يصبح السَّرد أكثر هدوءًا، وطاقة الفعل الشِّعري والإنجاز أقل قابلية وقدرة، بحيث تتعرض الصَّورة الشعريَّة إلى سياسة عزل وتحييد «بدون حذاء أبيض/ تنام أناملي الخصبة». وبذلك يُصبح «كلام آخر» رؤيا في العجز وشلل في الفاعلية، بإسناد واضح من وضع العنوان في مشهد تنكيري، ومن الدلالة السِّيميائية

الطاغية والمهيمنة للمشبه به «الخريف» الذي يسهِّل للأنامل الخصبة فرصة النوم وهي تفرغ كلَّ شحناتها الفعلية الكامنة في مفردة «الخصبة» متحوِّلة إلى خصوبة «خريفية» هي أقرب إلى الخروج منها إلى الدخول.

تذهب قصيدة «ذات أخرى» بوصفها أنموذجًا منتخبًا يمثل أحد أنساق الديوان إلى الجزء المكمِّل للنسق السابق «آخر/ أخرى». وتخضع القصيدة للعبة شعرية مركبة؛ إذ إن العنوان بوصفه وحدة بنيوية مستقلَّة يحيل على الراوي/ الشَّاعر، حيث يمكن توجيه مفردة «أخرى» نحو تأويلين.

الأول أن ذات الراوي هي ذات مختلفة ومغايرة لكل ما حولها من ذوات إمعانا في التفرد والاستثناء والخصوصية، والثَّاني أنها «أخرى» منفصلة بمعنى أنها لا تنتمي إليه أصلًا؛ لكنَّ ثمة جدلًا خفيًّا في محاولة شدها إليه وتمنُّعها عنه:

دائمًا تحدثني عن البحر
وتقول: إنه مهاب
مثل حمامة خلاسية
فوق قمة الأفق،
وناسك كجذور البرق،
علَّمك الاستيقاظ
ولكن ليس بعيدًا
عن شفتيه
من الممكن أن تهمل
الريح قواقعه
ومن الممكن
أن يمنح العراء
أحد أشجاره

وأنت تدافع
عن غرائزه بانتظام
بالتأكيد
أخذت عنه
ذاكرة وأشرعة!
لماذا إذن،
توجهني نحو اليابسة؟

يعكس المتن الشِّعري لعبة تتصرف على نحو مباغت وخادع بالمكونات السَّردية المؤلفة لنسيج الحكاية في القصيدة، فيمنح الشّاعر لـ «ذات أخرى» أيًّا كان مصيرها التَّأويليّ دور الراوي ويكتفي هو بدور الـمَروي له «المتهم»، ويعكس المروي مناخًا شعريًّا جدليًّا في بناء الصُّور الشعريَّة في تشييد المتن الحكائي القائم على العرض والتحليل والاستنتاج، داخل عفوية مقصودة موجَّهة بمنطق كشف شعري خاص، يضع الحوارية النَّاقصة بين الرَّاوي المتحدث والمروي له المشدود إلى الاستماع بين طرفي المعادلة المكوَّنة «البحر/ اليابسة».

إنَّ صورتي التَّشبية تعتمدان مشبِّهين تصويريين ينطويان على تلاعب واضح في صياغة أنموذجيهما، فصورة المشبه الأول «حمامة خلاسية/ فوق قمة الأفق» تحيل على مستوى منزاح إن لم يكن مقلوبًا للدَّلالة التقليدية لبؤرة المشبه «حمامة» عبر وصفه بـ «خلاسية»، والمنطق ذاته ينطبق على الصُّورة الثَّانية التي خضعت لتحويل تشبيهي جديد «ناسك/ كجذور البرق» لتعقيد فضاء التشبيه وإثرائه. وتأتي الوحدتان الشِّعريتان الاحتماليتان «من الممكن/ ومن الممكن» دالتين على احتمال خصوبة قائمة، للارتفاع بمستوى الادعاء وتمتين منطقه وتفعيل أدواته أملًا في حشد مزيد من الأسباب لإدانة المروي له.

ثم ما يلبث إصبع الاتهام أن يشرع باتجاه تعيين صريح للمتهم/ المروي له، بإفراد مستقل لضمير المخاطب المنفصل «أنت» و وضعه تمامًا في دائرة الاتهام، من خلال مقاضاته بالحقائق «تدافع عن غرائزه بانتظام» واتهامه بالتأثر الشديد به رُوحًا وجسدًا «أخذت عنه ذاكرة وأشرعة»، ليصبح السؤال «سؤال القصيدة» دافعًا يقوِّض أية إجابة ممكنة «لماذا إذن/ توجهني نحو اليابسة؟»، وهنا تصبح «ذات أخرى» ذات فعالية متعددة ومنشطرة ومثيرة أكثر لشهوة التأويل ومنطق الكشف.

قصيدة «ما بعد المعنى» بمستواه «ما بعد» وحمولتها السِّيميائية المتركزة في مفردة « المعنى» تقترح أنموذجًا جديدًا لمعالجة إشكالية الديوان، ولا تكتفي في ذلك بالمراهنة على بنية العنوان، بل تمتد إلى المتن:

وأخيرًا كتبت
عن حديثنا القصير
في المقهى النائي!
كان بإمكانك
أن تتطرق إلى
نافذته المفتوحة
على الغروب،
وتتذكر المصباح
الذي قاسمنا الصمت
لحظتين
سمّيت أحدهما
شروق الفكرة

لذا نجد القصيدة هنا استهلت مَتْنَها بافتتاح زمنيٍّ «وأخيرًا»، ثم شرعت باستئناف فعلها الشِّعري ما بعد المعنى بـ «كتبت»، للتدليل على أنَّ «المعنى»

يتشكَّل قبل بدء الكتابة، وتتضمن هذه الرؤية في طبقاتها الجوانيَّة بعدًا تاريخسطوريًّا يتعلَّق بإشكالية المعنى/ الكتابة في معاينة بدء الخليقة ومسيرتها بين الما قبل والما بعد، لكنها تتركز في حكاية القصيدة بـ «تاريخ» السرد الموجز في «حديثنا الصغير» ومحتواه المكاني المحدد تحديدًا دالا «المقهى النائي» وتقييد ذلك بفعل الكتابة.

وبما أنَّ الكتابة على صعيد رؤية القصيدة – وهي رؤية نظرية فلسفية – تأتي ناقصة دائمًا، وهذا سرٌّ عميق من أَسْرارها، فإن المتن استجاب لهذه الرؤية استجابة مبكرة على مستوى الفكرة «كان بإمكانك/ أن تتطرق/ وتتذكر»، وعلى مستوى الوضع الكتابي ذاته للقصيدة؛ إذ إن «لحظتين» اللتين قاسم المصباح إيّاهما الصَّمت، أبقت الكتابة على إحداهما المسمّاة «شروق الفكرة»، وأقصت الأخرى بوصفها نقصًا ضروريًّا لا بد منه لفتح المجرى الكتابي على قنوات من الاحتمال.

إنَّ اللقطات الصُّورية المتمثلة بـ «نافذته المفتوحة على الغروب» و «المصباح» و «الصمت» تحتشد في المشهد بانتظار اللحظة الأخرى الغائبة؛ إذ إن اللحظة الماثلة كتابيًّا المسمّاة بـ «شروق الفكرة» لم تستجب هي للقطات إلَّا على نحو تخييلي أو مثالي، في حين يتَّجه نص القصيدة إلى تمثيل مناورة حكائية تسرد قصة «المعنى/ الكتابة» سردًا منطقيًّا يعكس فلسفة ورؤية خاصَّتين.

وإذ ما شئنا الذهاب إلى طبقة تأويل أخرى، فإن ذلك يدعونا إلى التمسك بخاتمة القصيدة «شروق الفكرة» بوصفها بؤرةً مركزيةً، توصَّلت إليها منظومات القصيدة عبر سلسلة التفاعلات والتصادمات اللُّغوية والتشكيلية والدلالية التي تمخضت عنها هذه البؤرة فـ «شروق الفكرة» انحرفت بالسِّياق السَّردي من منطق الحكاية إلى خيال القص، وبالتالي ارتفعت الكتابة من نيَّة

إنتاج المعنى إلى مستوى الإحساس به، على النَّحو الذي تصبح فيه «شروق الفكرة» كافية لتعويض النقص الحاصل في السرد وملء فراغاته، بحيث تكون اللَّحظة الأخرى الغائبة وحدة سرد زمنية خاملة بالإمكان الاكتفاء بالإحساس بها من دون حضورها كتابيًّا، ومن دون إشغال سوداها لمساحة ما في بياض الورقة.

تنشغل قصيدة «ما بعد المكان» بالهاجس، أو بما يمكن أن ندعوه ذاكرة الإحساس بالمكان، على نحو يسهِّل لها فاعلية تشخيص بعض عناصر الطبيعة وإشراكها عمليًّا في بناء المتن الشعريِّ.

وتستمر فتنة السَّرد في سحب العمليات الشِّعريَّة في القصيدة إلى ميدانها؛ إذ يمكن تقسيم القصيدة على ست وحدات سردية تؤلف عمليًّا الكِيان السَّردي لواقع القصيدة:

مرَّ عام على تعارفنا
وما زالت رائحة الكرسيِّ،
تخيط خيالي!
كم كانت الشَّجرة
مسرورة بتلك الصِّدفة؟
هل شعرت
بثقافة ظلِّها؟
لو بحثت عن أفكارك،
أو رائحتك
تحت العشب
لربما ستكونين
على استعداد للطيران،
كالفراشة المراهقة

وما المشكلة
في أن تنام الشَّجرة
في الكتاب
أو في حجر المدفأة؟
هل تأكدت الآن من أصابعنا؟
ربَّما ننتبه لزاوية جلوسنا
في خطأ آخر!

تتصدر الوحدة الأولى موقع الاستهلال في القصيدة وتتألف من جملتين شعريتين، تنتمي الأولى إلى حقل السَّرد التَّقليدي الـمُحايد «مرَّ» عام على تعارفنا»، في حين تخضع الثانية لبينة تشكيل استعارية عالية الإنزياح «وما زالت رائحة الكرسيِّ/ تخيط خيالي» وبعطفها على الجملة الأولى فإنها تنقذ واقعها السَّردي من تقليديته وحياديته، وتسحبه إلى كونها الشِّعري التخييلي؛ إذ يندفع الإحساس الشمِّي بالمكان «رائحة الكرسيّ» إلى أقصى فاعليته المنزاحة، في تحويل محتوى اشتغال «رائحة» من نسق إلى نسق آخر «مقاطع» في «تخيط خيالي»، يرتفع هو الآخر إلى طبقة جديدة من طبقات الإمكان الفعلي «خيالي»، بحيث تتشكل صورة شعرية مركبة هي بحاجة إلى مجهر تأويلي يتدخل في طبقاتها كي يكشف عن منطقها الفاعل. وتذهب الوحدة الثانية إلى المرجعية المغذِّية للصورة والمموِّلة لمفرداتها خارج الإطار «كم كانت الشجرة/ مسرورة بتلك الصِّدفة؟»، ويفترض التساؤل الشِّعري هنا سعادة «الشَّجرة»، أمّ «الكرسي» بقدرة وليدها على الإسهام في خلق مثل هذه الصورة.

ويتحوَّل السُّؤال في الوحدة الثابتة إلى الآخَر الماثل في المشهد «هل شعرت/ ثقافة ظلها»، وهو سؤال في غاية الطرافة حين يرتفع بالمعطى الطَّبيعي «ظلها» إلى المستوى الحضاري «ثقافة» لتنفرد عن جنسها وتتغاير أنثوية تستجيب لفعل مُؤنسَن. ويظهر في الوحدة الرَّابعة تفسير فلسفة المكان

في «ما بعد المكان»؛ إذ إن دعوة الراوي المشروطة للآخر الماثل «هي» للبحث عن «الأفكار/ أو الرائحة/ تحت العشب»، من شأنها أن تتصل بالمكان الأفقي «العشب» وهو يتقاطع – طبعًا – مع العمُودي «الشَّجرة» كي تكون الظروف مهيَّأة للانتقال إلى ما بعد المكان «على استعداد للطيران». وتعمد الوحدة الخامسة إلى الهبوط بالمنطق الشِّعري إلى درجة محاججةٍ أدنى عبر افتتاح سؤالها بـ «وما المشكلة»، طارحة من خلال أنموذجين مصيريين للشَّجرة، أحدهما خالد «تنام في الكتاب»، والآخر فانٍ «في حجر المدفأة»، ليتأكد سؤال القصيدة من أنه سؤال شعري يسعى إلى إنقاذ المفردة/ الرمز من إمكانية تعرُّضها للفناء في الطبيعة إلى تخليدها في القصيدة/ الكتاب.

وتختتم القصيدة مشروعها الشِّعري بالوحدة السادسة، وهي تبدأ بسؤال استفزازي بما يجب أن تكون عليه علاقة حواسِّ الإنسان بمفردات الطبيعة من حوله، وكيف يمكن أن تكون هذه العلاقة شعرية، ليستنكر نمو الحبِّ في «خطأ آخر» يحيل حياة الشَّجرة إلى «كرسي» قد لا يحتفظ برائحتها طويلًا.

الاستدلال بالموجِّه وتفعيل مقولة المتن الشِّعري

حظيت الموجِّهات التي يستعملها المبدعون على محيط كتاباتهم الإبداعية بأهمية قرائية خاصة في مواجهة نصوصهم واقتحامها، لذا فإن وضعها يستلزم وعيًا مركبًا في استيعاب حجم الموجِّه وإشعاعاته العلامية، على النحو الَّذي يناسب مشروع النصِّ الإبداعي وحمولاته الدَّلالية، لأنه بغير ذلك يتحوّل إلى زينة خارجية لا تضيف شيئًا، إن لم تنعكس سلبيًّا على اقتراح قراءتين متباينتين إحداهما للموجِّه، والأخرى للنص بما هو ليس في صالحه حتمًا.

الشَّاعرة «روضة الحاج» تستعير لديوانها «عش للقصيد» [١١]، موجِّهًا شعريًّا مأخوذًا من الشَّاعر محمود درويش في مشروعه الشِّعري الجديد: «... إنَّ التشابه للرمال وأنت للأزرق » ولا تكتفي بوضعه مجردًا، بل ما تلبث

أن تعيد إنتاجه بطريقتها الشعريَّة: «الإهداء .. إلى الأزرق في زمان تشابه الرمال» التي تقرِّبها كثيرًا من الدخول في مشروعها قصائد الديوان.

وبذلك يشتغل الموجِّه على مرحلتين، مرحلة النصِّ الدرويشي المستقل، ومرحلة النصِّ الدرويشي المروّض - نسبة إلى اسم الشاعرة من جهة ودلالة الترويض من جهة أخرى - بحيث يصبح الوضع الشِّعري قادرًا في المسافة السيميائية الفاصلة بين النصّين أوَّلًا، وما بعد ذلك ثانيًا، على إنتاج الحساسية الشِّعرية المزمع إشاعتها في هذه التجربة.

يقترح الموجِّه الدرويشي معادلة رياضية يتنازعها ذراعان، يحتلّ الذراع الأولى الدالان «التشابه + أنت»، فيما يحتل الدّالان «الرمال + الأزرق» الذراع الثانية، ويفضي التَّفاعل الرياضي بين الذراعين إلى انضمام «الرِّمال» إلى «التشابه»، وانضمام ضمير المخاطب المنفصل الذي يتماهى فيه - على المستوى السَّردي - بالمروي له «أنت» إلى «الأزرق».

وبذلك يشتغل الموجِّه السيميائي في عزل بنية السكون والتَّماثل عن بنية الحركة والاختلاف، وتتجاوز دَلالة «الأزرق» معنى «البحر» لتخرج إلى كون علامي لامتناهٍ يرتفع بشعرية التعبير إلى الاختلاف والمغايرة والتجدُّد، ويستهدف «درويش» بهذه المعادلة الإشارة إلى نصِّه الشِّعري المختلف وكتابته المغايرة في المشهد الشِّعري العربي الحديث، ونفترض أن «روضة الحاج» استخدمت هذا الموجِّه بذات العلامة لتقدِّم أنموذجها المختلف، وسنقارب نصَّها في الديوان بقراءة تنطلق من هذه الفرضية. تشتغل قصائد الديوان بأجمعها على بؤرة تشكيل واحدة، وتعكس همًّا شعريًّا واحدًا، بحساسية شعرية متجانسة وبالقدر الذي يمكن أن يفضي هذا الاستنتاج إلى مُحصِّلة إيجابية، فإنه يمكن أن يعكس خاصية تتمثل في أن كلَّ القصائد ما هي إلا قصيدة واحدة، ولا سيَّما حين تشترك في الهمِّ والتَّشكيل واللُّغة والإيقاع.

تتعالق نصوص «روضة الحاج» مع نزار قباني أوَّلًا، ومحمود درويش ثانيًا، على نحو واضح نفترض فيه الوعي والقصدية، بالرغم من أن مستوى التعالق النَّصي يصل حدَّ التقمص أحيانًا، إلا أننا نجد في ذلك ملامح مشروع شخصي للشاعرة يتمثَّل في التَّناص إلى حدِّ الاندماج والتَّماهي ومن ثمَّ الافتراق بتشكيل الصوت الخاص، الصوت الأنثوي المعبِّر عن نسق أنثوي بإزاء الصوت الذكوريِّ المعبِّر عن نسق أنثويٍّ عند (نزار)؛ ومن هنا يمكن لنا أن نفحص تجربة الشاعرة على أساس هذا المقترح القِرائي.

تتمركز معظم قصائدها على قطبي الضميرين المؤلِّفين لمشروعها الشِّعري، الأول هو ضمير الراوي المتكلم المرتبط بأنا الشاعرة – أنا – الشعر، والثاني هو ضمير المخاطب – المروي له الوحيد والماثل أبدًا في المشهد:

خطأي أنا
أني نسيت معالم الطرق التي
لا أنتهي فيها إليك
خطأي أنا
أني لك استنفرت ما في القلب ما في الرُّوح
منذ طفولتي
وجعلتها وقفًا عليك
خطأي أنا
أني على لا شيء قد وقَّعت لك
فكتبت أنت طفولتي
وأحبتي ومعارفي وقصائدي وجميع أيَّامي لديك.

فلو أحصينا التوزُّع الضَّميري بين الضميرين في هذا المقطع الصغير لعرفنا الكثافة اللافتة للنَّظر، فضمير الرَّاوي المتكلم بشكليه المتَّصل والمنفصل جاء كالآتي:

«خطأي/ أنا/ نسيت/ أنتهي/ أني/ استنفرت/ طفولتي/ خطأي/ أنا/ أنِّي/ وقعت/ طفولتي/ أحبتي/ معارفي/ قصائدي/ أيامي».

ويأتي ضمير المخاطب – المروي له على النحو الآتي:

«إليك/ لك/ عليك/ كتبت/ أنت لديك».

كما تعكس دلالة القصيدة عمومًا معنى التَّداخل والاندماج والامتزاج بين الرَّاوي والمروي له. ويعكس تكرار الجملة الاسمية «خطأي أنا» نوعًا من الجدل في التصريح بالخطأ والإصرار على اقترافه، بدلالة تكشف عن إفراغ مفردة «خطأ» من معناها التقليدي المعروف، وتعبئتها بقدرية مصيرية باعثة على اللَّذة ومستوفية لشرط عشق الذات بدلالة الآخر أو عشق الآخر بدلالة الذات بما يعطي لموضوع الحب معنى شعريًّا ثانيًا.

وتأتي تقانة التكرار لتسلِّط ضغطًا لغويًّا وصوريًّا مضاعفًا على المشهد الشِّعري، يعكس إلحاحًا زائدًا على تثوير بؤر شعرية معينة وعلى التزام إيقاعية تقفوية تشترك في الإثارة ذاتها:

خوفي صديق العمر إن طال السفر

خوفي إذا جاء المساء

وما أتيت مع القمر

خوفي إذا عاد الخريف وما رجعت مع المطر

خوفي إذا ما الشوق عربد داخلي

وبرغم إخفائي ظهر

خوفي إذا ما رحت أبحث عنك ولهى

ذات يوم يا صديق

ولم أجد لك من أثر

فتكرار مُفْرَدَة «خوفي» بهذا النَّسق العمودي الهابط، وتفعيل شبكة

المنظومات الزَّمنية بسياقاتها المتنوعة «العمر/ السفر/ المساء/ أتيت/ القمر/ الخريف/ رجعت/ الشوق/ رحت/ أبحث/ ذات يوم .. »، فضلًا عن حلقات التقفية المتناوبة تناوبا دراميًّا «السفر، المطر، ظهر، أثر»، وجدل المطابقة في بعض الأنساق البلاغية داخل الصورة الكلية للمقطع «جاء/ ما أتيت - عاد / ما رجعت - إخفائي/ ظهر».

تعمل كلها على صوغ الأنموذج الأنثوي للتَّعبير عن الحال الشِّعريَّة؛ إذ لا شكّ في أنَّ الشَّاعر (نزار قباني) مرَّ بعرباته على هذه المنطقة الشِّعريَّة، وحرث فيها وتناثر غباره عليها، لكن ذلك كان بحساسية مستعارة من الأنثى، وما رسمته (روضة الحاج) في بانوراماها الشِّعريَّة هنا كان بحساسية منبثقة من رُوح الأنثى، فالطَّعم والرائحة واللَّون الذي يلامس الحواس الملتقطة المتلقية فيها محتشدة بطاقة أنثوية تعد بمزيد من الحبِّ والشعر. وتخلق تعالقاتها النَّصية مع نصوص بعينها لنزار قباني - مداخل حرَّة لها للتَّوغل في مناطق شعرية تعيد حرثها برؤية أنثوية جديدة:

أنا لست عاتبةً عليك
لكن على الزَّمن الردي
أنا لست غاضبةً عليك
غضبي على قلبي ندي
أنا لست نادمةً على شيء مضى
ندمي على ما قد يجي
خوفي إذا سأل القصيد
خوفي إذا هاج التذُّكر في حشى القلب العميد
خوفي إذا ما أجفلت
خيلُ اشتياقي من جديد

فالمدخل المستعار من قصيدة نزار قباني الشهير «أنا لست آسفة عليك/

لكن على قلبي الوفي .. »، يوفر قدرًا من إثارة التلقّي واستدعائه للتدخل في أجواء النص.

إنَّ الآخَر (المروي له) في قصائد (روضة) غائب دائمًا وطاغي الحضور دائمًا أيضًا، على النَّحو الذي يشي أحيانًا بوهميته، أو أنه مخلوق من خيال في الذِّهن وكلمات في القصيدة بدلالة التطلع إلى عنوان الديوان «عش للقصيدة» وهو يقدم قراءة تنطوي على قصدية عالية في لَفْتِ نظر التلقي إلى جمالية التجربة ولغويتها. وربما نقترح للديوان هنا قراءة نفسية تفيد من آليات التَّحليل النَّفسي الحديث في علم نفس الأدب، لإدراك مصداقية هذا التوصل، ولا نجد في صورة الخوف الماثلة في آخر تكرار جُمْلَتى «خوفي إذا ما أجفلت/ خيل اشتياقي من جديد»، ما يستجيب لدعوى الراوي في إشاعة هذا القدر العالي من الترقُّب والتوجُّس في الفضاء الشِّعري، لأنَّ هذه الخيل المرسومة ببراعة تشكيلية عالية، قدِّر لها أن تجفل في كلِّ لحظة شعرية شاءت هذه القصائد أن تحتويها. ثمة قصدية أخرى واضحة في اللعبة الشِّعريَّة التي تعتمدها الشاعرة في بناء مشروعها، تتمثل في نقل معركتها الحب/ الجسد، عبر تغييب هذه المنطقة وإخفائها تحت طبقاتٍ متنوعة من اللُّغة وأساليب متعددة من التمويه، بحيث يقنَّع الجسد بالرُّوح لكنها دالة عليه أبدًا.

وما يلبث الإحساس بطغيان الجسد أن يظهر وتتسلسل ألوانه إلى المشهد الحافل بفعاليات الروح:

عام مضى
كم كان صعبًا أن أقول وأن أسير
كم كان صعبًا أن ألوِّح بالحياة لتختفي
ويظلّ خلف سياجه ذاك الأسير
كم كان صعبًا أن تكون مدينتي شِبْرا

وقد عودتني حلم المسير

لذا فإن التردّد التكراري لجملة «كم كان صعبًا» الداخل في شبكة المصادر المؤوَّلة «أن أقول/ أن أسير/ أن ألوح/ أن تكون « توفِّر مناخًا دلاليًّا خاصًّا، إذا ما أخذ بكليته فإنه يحيل على مشهد الجسد المختفي/ المضلّل/ المسكوت عنه، ويخفي تحت طبقاته إشكالية حلم الظهور وقسوة الغياب الاضطراريِّ. فضلًا عن أن جملة « ويظل خلف سياجه ذاك الأسير» تحيل إحالة حاسمة على أزمة الجسد خارج/ داخل الفضاء الشِّعري، كما أن الضيق الهائل بالمكان «أن تكون مدينتي شبرًا/ وقد عوَّدتني حلم المسير»، يعكس أيضًا إحساسًا عاليًا بضغط الجسد وإخفاق المكان بقوانينه وقواعده وموضوعاته - وهو يُحيل المدينة إلى شبر - في استيعابه، أو تركه يتمتع بخصائصه وتجلِّياته، فإذا تحوَّل المكان إلى شبر بهذا الضيق «الماحي» لمحتوياته، فإن الجسد يجب أن يتنازل عن حلمه في المسير/ الحركة والتَّمظهر والتَّجلي. لذا فليس من سبيل أمام هذه المعادلة القاسية إلا اللجوء إلى منطقة الآخر، وتأجيل منطقة الأنا الجسدية إلى مناسبة أخرى يتغيَّر فيها القول وتتغيَّر فيها الحركة:

ما لي ادَّعيتك لي وأهلك ماثلون؟
و لِمَ إليك يلحَّ بي شجني
يصادرني التوقُّع والتهيؤ والجنون
ما رفَّ طرفي
واعتقدت سوى قدومك أنت وحدك
دون كلِّ العالمين
ما دقَّ قلبي فجأة
إلّا وكان توقُّع السَّفر الفجائي الجميل إليك
والرهق الحنين
تخذتك محورًا

وتركت للأشياء حولك
أن تدور وأن تصيب وأن تضلَّ
وكيفما شاءت تكون

إنَّ تمركز الفعل الشِّعري بتشكيلاته وصوره وانبثاقاته في بؤرة الآخر/ المروي له، المتماهي مع الذات النَّاقصة المقهورة للراوي، ينتج معنى الإصرار على الـمُضيِّ في المنازلة حتى تتاح فرصة التعبير بقول مختلف وفعل مختلف. فالتمركز الظَّاهر في «كنت وحدك» و «تخذتك محورًا» يصب كلَّ مظاهر الاشتغال الشعري في بؤرة مركزية، تطلق إشعاعًا منشطرًا أصالةً عن ذاتها ونيابة عن الآخر المتماهي ذاتيًّا معها، ونحسب أن إشاعة هذا الفضاء الرُّومانسي الذي نكاد ندعوه بـ «الحديث» على كلِّ المستويات اللغوية والصورية والإيقاعية والبنائية، وإشغال عناصر الزمان والمكان والطبيعة بها إلى هذا الحد، ليس من شأنه - في تقديرنا - عودة إلى اللُّعب المجّاني العابث في مدن الحلم الواسعة سعة الكون أحيانًا، والضيِّقة مثل خرم إبرة أحيانًا أخرى، بل استدراج تجلِّياتها التقليدية المعروفة لتحقيق قول شعري، يعيد إنتاج المرونة الأنثوية بحساسية الأنثى ومنطقها وحلمها المهدَّد بالخرق، بمباركة صارخة من سلطة المرجعيات.

الفصل الثالث

مغامرة الاختراق الشِّعري: تقانة الموجِّهات وجموح الزمن

مدخل

طالما أن الإبداع هو فن المغامرة الجمالية، ويتجلَّى بأعنف صُورة في العملية الشِّعرية التي تعبر عن فعل اختراقي من طِراز رفيع، فإن الممارسة النَّقدية الجوّابة في عوالم النَّص الجمالية بكل حسِّها المغامر وتخطّيها الاختراقي للحدود، تتجسَّد على صعيد الإنجاز بوصفها «معرفة وأخلاقًا وشجاعة وخصوصيَّة وتعدديَّة [1]»، بحيث يدخل النقد منطقة المغامرة الجمالية متماهيًا وساندًا وصانعًا، من أجل تحويل فعل الاختراق الشِّعري إلى منجز إنساني رفيع المستوى بالدَّرجة الأساس.

لأن النَّقد على وَفْق هذه المعادلة عمل خلاق «يبحث في جوهره عن الإنساني والشِّعري كمدخل أساس إلى رحاب ما هو إنساني، أما الجمالي فهو الإنساني في أروع تجلّيات الشعرية [2].»

ولا شك في أنَّ الشِّعري في الجمالي في الإنساني يسير بهدي خاص من عمق تجربته وثرائها، ولم يعد هذا العمق وهذا الثَّراء في النَّص الشِّعري الحديث سوى تعبيرٍ فنيٍّ عالٍ عن تلك الوسائل الاستثنائية والفريدة المكوِّنة للنَّص، وقد اشتغل اشتغالًا حيًّا على الموجِّهات والمصاحبات والهوامش والحواشي في تموُّج المكان وجموح الزمن.

إذا أعيد الاعتبار لفلسفة العنونة وتمظهراتها الجمالية المعبِّرة عن إمكانية اختراقية، عبر تحديد سؤال العنوان جماليًّا «ما علاقة العنوان بالنَّص؟ هل بالضَّرورة يستلزم النَّص (أي نص) عنوانًا معينًا أو عنوانًا؟ وهل وضع عناوين مختلفة وهي في حقيقتها خادمة للنص؟ أو قدر النص (أي نص)، أن يكون له عنوان؟ ألا يمكن الاستغناء عن العنوان؟ أم أن سؤالًا كهذا مرفوض، لأنه لاعقلاني؟ لعلَّ المدقق في الأشياء الموجودة حوله، وفي محتويات عالمه، أو في الكائنات (مختلف الكائنات)، لرأى أنه لا بدَّ أن يرى ببساطة مدى تحكُّم العنوان فينا، في عالمنا، فنحن نعيش حقًّا في ظلِّ العنوان، وتحت رحمته، فلا غنى عنه ألبتة [٣].»

فالعنوان يشغل منطَقة رأس النَّص إذا عددنا متنه جسدًا، لكنه رأس متحكِّم ومسيِّر ومتدخِّل يتضمَّن العقل ويؤتمن على المفاتيح الخاصة بالنَّص جملةً، ويبنى شكلًا وفضاء في الغالب «على قاعدة ذهبية هي الاقتصاد الدَّلالي، فهو يتألف من كلمة أو جملة، أو جملة إضمارية، ويهدف إلى علاقة ينجبها قانون التَّركيب اللُّغوي، كلمة مفردة، أو جملة، أو تركيبًا، أو قانون التركيب النَّصي الَّذي يرهن دلالته لعلاقة غائبة أبعد من حدود المفردة أو الجملة أو التَّركيب اللَّفظي والجملي، وهو ما يجعل للعنوان قيمة دلالية هي فضاء بذاتها يشفّ عن النص برمته [٤].»

وفي ضوء هذه الإمكانية الجسديَّة التي يتكشّف عنها النّص في قوّته الإبداعية وسلطته العابرة إلى جسد القراءة، فإن القراءة النَّقدية تصبح «قراءة فلسفية شُمُولية، ليس بالمعنى الكمّي، بل بالمعنى النَّوعي، تُحيط بآليّات عمل منظومة الحياة في النص الإبداعي، ولا يمكن لمثل هذه القراءة أن تتحقَّق إلّا باختراق طاقة النَّص؛ إذ إن النَّص الإبداعي طاقة محمولة في نظام متَّسق من كلمات، والدخول إلى جسمه لا يتمّ إلا بتشريحه ككائن حيّ، ولكن التشريح هنا ليس لجثَّة النص الهامدة، بل لجسده في حالته الصحية [٥].»

هذا الجسد الذي يضمّ شبكة مكوِّنات تعمل بطاقة اختراقية، شاحذةً قلقها وجموحها، ومستفيدة من كل التَّفاصيل والموجِّهات والأشكال والأساليب المُتاحة لتوكيد فعل المغامرة وتجلِّياتها وتنشيطها في الأفضية النَّصية والقرائية معًا.

شِعرية الإيقاع السَّمعي ونبوءة الرؤية الشِّعرية

تشتغل فلسفة الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة اشتغالًا مركبًا يتجاوز البعد الموسيقي إلى البُعد الدَّلالي؛ لذا فإنّ الإيقاع تعدَّد وتنوَّع بتعدُّد مهامِّه وتنوُّعها، بحيث أخذ يفيد من أقصى إمكاناته وطاقاته التي أتاحتها له القصيدة الحديثة، وانفضَّت الشَّراكة الارتهانية التقليدية بينه وبين الوزن الشِّعري؛ إذ تجاوز الإيقاع الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة، مثل الإيقاع البصري، والإيقاع السمعي، وإيقاع البياض، وإيقاع الفكرة، وإيقاع السَّرد، وإيقاع الحوار، وغيرها مما يندرج تحت لافتة الإيقاع الداخلي. إنّ اكتشاف هذه الإيقاعات وتحسُّسها يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالدَّلالة، عبر الالتحام والتَّداخل الحاصل بين البِنية الإيقاعية والبِنية الدَّلالية في هذه القصيدة بوصفه يعبِّر عن مستوى حداثي متطور في قولها الشِّعري. الإيقاع السَّمعي الذي يستهدف إثارة الصوت/ الأصوات في فضاء القصيدة، يعدّ أحد أنماط هذه الإيقاعات التي تعتمد على تفعيل حركة الصوت أو صوت الحركة بطريقة أسلوبية خاصة، تُحيل على أبعاد دَلاليَّة وتسهم في إشاعتها وتحريك المشهد الشِّعري بها.

قصيدة «الطّارق»[٦] للشاعر «محمود البريكان» تنهض أساسًا على فعالية استثارة الإيقاع السَّمعي، لتصل من خلاله إلى إطلاق النبوءة الشِّعرية عبر رؤيا يحملها الإيقاع السَّمعي ويدور بها في كون القصيدة الشِّعري أولًا، ويخرج بها إلى الكون العام الخارج – شعري ثانيًا.

تتحرك قصيدة «الطّارق» على خارطة قولية تتنوَّع في مناطقها الشِّعرية وحساسياتها وسُبل تعبيرها، ولا بد لنا أن نعاين أولًا الشَّكل العام لهذه الخارطة القولية، وقد جاءت على النحو الآتي:

على الباب نقر خفيف
على الباب نقر بصوت خفيض
ولكن شديد الوضوح
يعاود ليلًا، أراقبه .
أتوقَّعه ليلة بعد ليلة
أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل
يعلو قليلًا قليلا
ويخفت
أفتح بابي
وليس هناك أحد
من الطارق المتخفّي؟
تُرى
شبح عائد من ظلام المقابر؟
ضحية ماضٍ مضى وحياة خلت
أتت تطلب الثار؟
روح على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها
أقبلت تنشد الصفح والمغفرة؟
رسول من الغيب يحمل لي
دعوة غامضة ومهرًا
لأجل الرحيل؟

عنوان القصيدة «الطّارق» عنوان إشكالي يُحيل على عدّة مقتربات،

أولها الإحالة القرآنية على سورة الطَّارق في آياتها الثلاث الأولى ﴿والسَّماء والطَّارق* وما أدراك ما الطَّارق* النَّجم الثَّاقب﴾ مستوحية منها – على نحو عام – الفضاء الإيقاعي متداخلًا مع الفضاء الدَّلالي – قدر تعلق الأمر بمقاصد القول الشِّعري. أما الإحالة الثانية فإنها تتصل بالفضاء الإيقاعي للأصوات المؤلفة للكلمة، منفردة ومجتمعة، فضلًا عن الطبيعة الإفرادية والتعريفية التي استقل بها العنوان وعكس اهتمامًا بصريًّا خاصًّا يتلاءم مع الاهتمام السَّمعي النابع من ترددات الأصوات في الفضاء القِرائي، بما يؤلف توكيدًا تعريفيًّا صارخًا. تبدأ القصيدة باستهلال يستهدف الإيقاع السمعي:

على الباب نقر خفيف

على الباب نقر بصوت خفيض

ولكن شديد الوضوح

الاستهلال اسمي يخلو تمامًا من الأفعال يؤديه سارد موضوعي على مرحلتين، المرحلة الأولى هي مرحلة الإبلاغ المحايد «على الباب نقر خفيف» باستثارة أولية سمعية تبدو بسيطة واعتيادية، تعقُبها المرحلة الثانية، وهي مرحلة متطوِّرة نسبيًّا ومجسَّمَة «على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح»؛ إذ يصَرِّح بلفظ «صوت» يندمج مع صفته «خفيض»، فيتلاقى عند هذه الحدود مع المرحلة الأولى ويزيد عليها، لكنَّ التجسيم الإيقاعي يبرُز في العبارة الاستدراكية «لكن شديد الوضوح»، حيث تخضع الحساسية الصوتية لانفتاح إيقاعي مشحون بالتَّدليل يحرِّك التلقّي السَّمعي ويوسع من حجم إثارته.

يستأنف السَّرد الشِّعري تواصله الحكائي بعد عتبة الاستهلال بتحوُّل الرّاوِي الشِّعري من سارد موضوعي – في حدود استقلالية الاستهلال – إلى سارد ذاتيّ تتدخل أنا الشّاعر في توجيهه:

يعاود ليلًا، أراقبه. أتوقّعه ليلة بعد ليلة

أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل

فيخضع المشهد لضخٍّ فعليٍّ واضح «يعاود/ أراقبه/ أتوقعه/ أصيخ» يمثل ردّ فعل حركي – إيقاعي للحساسية «الاسمية» التي هيمنت على عتبة الاستهلال، كما يخضع في الوقت ذاته لتحوُّلات الراوي من سارد موضوعي محايد في الاستهلال إلى سارد ذاتي متدخِّل هنا.

وهذا التحول يمثل لُعبة سرد – شعرية توهم بوجود أكثر من سارد لتفعيل حركة المَرويّ الشعري داخل منطقة القراءة، فضلًا عن أن التشكيل اللغوي للمشهد بمنظوماته المتنوِّعة يضاعف من شدة الإحساس بالإيقاع السَّمعي، عبر النسق الفعلي والزمني والتصريح بلفظة «إيقاعه» مع صفته الدّالة الموجِّهة والموحية بالاتصال والتواصل «المتماثل». ولعلّ مما يضفي على المشهد بطابعه الإيقاعي بعدًا جديدًا طبيعةَ النمو الدرامي للفعلين «أراقب، أصيخ»، وهو يشرع إلى العبور نحو مشهد جديد لاحق يتواصل معه ويحقِّق عبره إمكاناته النصيّة المقترحة:

يعلو قليلًا قليلا

ويخفت

إن هذا التَّصوير الصَّوتي هو ما يمكن أن نطلق عليه «شعرية الصوت»، يستهدف مضاعفة طاقة تشغيل الخيال السمعي عبر تغييب الخيال البصري، وتمثُّل بنية عزل وغلق مرتفعة تفضي إلى كون الوحدة وفضاء الإيهام، وتحقُّق استجابة قلقٍ مشحونة بأفق توقع لممارسة شعرية لاحقة ينهض بها الراوي الشِّعري لاستكمال صورة المشهد حركيًّا:

أفتح بابي

وليس هناك

أحد

بهذه الممارسة الميدانية للرّاوي الشِّعري تنتهي الحكاية وينتهي الحدث وينتهي الإيهام، وتتكشف الحكاية الشِّعرية عن لعبة غياب وحضور أو لعبة انغلاق وانفتاح على كلِّ المستويات الشِّعرية الـمُتاحة. وبالتّالي فإنّ «الطّارق» هذا المتجسد صوتيًّا وذهنيًّا في فضاء الحكاية الشِّعرية عَكَسَ تصوُّرًا ما باحتمال عدم وجوده أصلًا، مع بقاء احتمال وجوده قائمًا حتى تتمكن المشاهد الشِّعرية اللّاحقة من قول كلمتها. وبذلك فإن احتمال الوجود/ اللّاوجود والحضور/ الغياب والحقيقة/ الوهم، يؤكد سياسة البعد الإشكالي في القصيدة. تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى طبقة أخرى مختلفة من طبقاتها، تنفصل سرديًّا عن المُناخ الحركي للحكاية الشعرية التي هيمنت على الطبقة الأولى من القصيدة، لكنها تتصل بها منطقيًّا ودلاليًّا عبر وضع مجموعة من الاحتمالات الاستفهامية التي تجتهد في صوغ إجابات محتملة لأسئلة الحكاية.

ويمكننا أولًا ترقيم الاحتمالات حسب ورود تسلسلها في القصيدة على النَّحو الآتي:

١- شبح ← **عائد من ظلام المقابر؟**
٢- ضحية ← **ماض مضى وحياة خلت أتت تطلب الثار؟**
٣- روح ← **على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها أقبلت تنشد الصفح والمغفرة؟**
٤- رسول ← **من الغيب يحمل لي دعوة غامضة ومهرًا لأجل الرحيل؟**

إذ يندمج السّاردان الموضوعيّ والذاتيّ في بؤرة سرد استفهامية، تعزل حقل الحكاية وترتدّ إلى الذات المتبلورة فيها، وتفتح فضاء تأمُّليًّا داخل فضاء الوَحدة يتشكل من خلال شبكة مُنبِّهات أسلوبية متمثلة بمجموعة الأسئلة الاستفهامية، وهي تصوغُ قولها الشِّعري صوغًا صوريًّا بشكل عنقوديّ

تتدلى فيه الصُّور وتتشابك. تعتمد الصُّور الأربع على بؤرة مركزية مشعَّة في كلّ صورة، تشتغل الأولى على المكان «**شبح**»، وتشتغل الثانية على الزمن «**ضحية**»، وتشتغل الثالثة على تقويض المكان والزمن وإزاحتهما «**رُوح**»، في حين تشتغل الرابعة على إثارة الحسّ النُّبوئي «**رسول**».

الصُّورة الأولى تثير فضاءً كابوسيًّا باستقدام المكان المظلم المشحون بالغياب إلى منطقة السؤال التي تتمركز فيها الأنا الشّاعرة:

شبح ـــــ عائد ـــــ من ـــــ ظلام المقابر؟

إذ يشير اسم الفاعل «عائد» إلى مسار مُرتدّ نحو المركز، يحمل خصوصيات المكان القادم منه «ظلام المقابر»، ويضفي على الاحتمال قدرًا كبيرًا من السَّوداوية. الصُّورة الثانية تثير حسًّا انتقاميًّا ينطوي على قدرٍ عالٍ من التهديد، عبر استقدام زمنيّ موغل في الـمُضي:

ضحية ـــــ ماض مضى وحياة خلت

أتت ـــــ تطلب الثار؟

إذ يشير الفعل «أتت» إلى مسار مُرتدّ نحو المركز، يتضمن إشكاليات الزمن القادم منه وخصوصياته «ماض مضى/ حياة خلت»، ويحمل وعدًا بالفعل التعادلي الموازي «تطلب الثار».

الصورة الثالثة تتوازى توازيًا مقلوبًا مع الصورة الثانية، وتنهض على إلغاء الزَّمان والمكان والسَّعي إلى الاستئثار بالحاضر الشِّعري واغتنامه:

روح ـــــ على الأفق هائمة ـــــ أرهقتها جريمتها

أقبلت ـــــ تنشد الصفح والمغفرة؟

إذ يشير الفعل «أقبلت» إلى مسار مرتدّ نحو المركز، يحمل وعدًا مناقضًا تمامًا لوعد الصورة الثانية، فهو يتضمن طلب الصَّفح والمغفرة هنا، في حين يطلب الثار هناك، لكنهما مع ذلك ينتظمان في مسار واحد قادم باتجاه نقطة

مركزية مشتركة، هي الأنا الشاعرية.

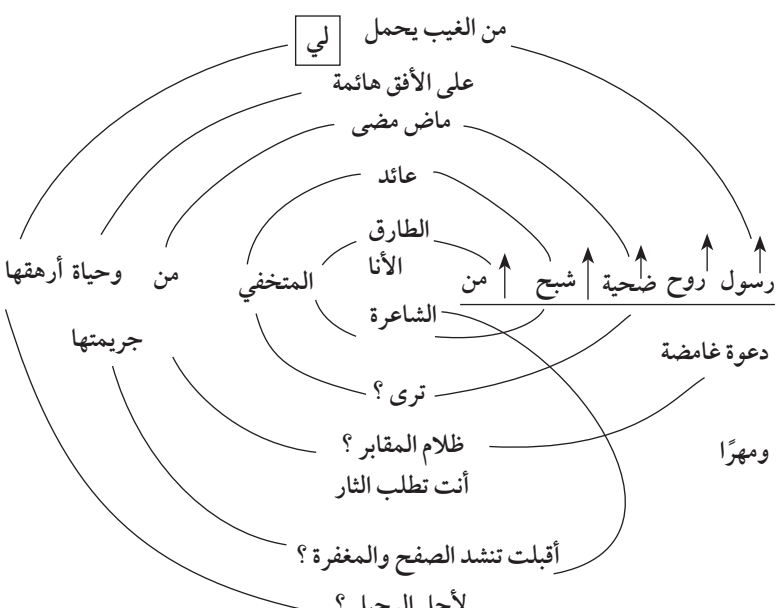
الصورة الرابعة تبعث حسًّا نبوئيًّا قادمًا من منطقة الغيب إلى منطقة التَّجلي، وتتصل بأنا الشّاعر وتتمحور حولها وتستهدفها:

رسول ـــــ من الغيب ـــــ يحمل ـــــ لي ـــــ دعوة غامضة

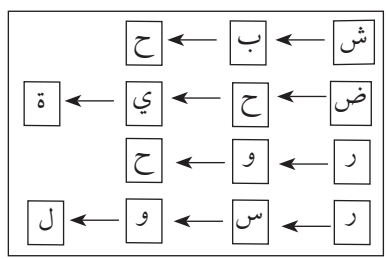
ومهرًا ـــــ لأجل الرحيل

إذ يشير الفعل «يحمل» متصلًا بأنا الشّاعر «لي» إلى مسار متَّجه على نحوٍ مباشر وصريح إلى مركز الأنا الشاعرة، واعدًا إيّاها بـ «الرحيل» عبر «دعوة» وصفت بأنها «غامضة» في انسجام تام مع مصدر الإرسال «الغيب» ومصحوبة بآلة نقل وحمل لها خصوصيات متميزة في ذاكرة الرحيل العربية «مهرًا».

الصُّور الأربع السابقات تتلاشى وتتداخل وتتفاعل وتدور حول مركز الأنا الشّاعِرة المسوّرة من كلّ جهاتها بالاستفهام، وحسب هذا المرتسم:



إذ يتصل «الرحيل» بمركز «الأنا الشاعرة» بهذه الحلقة الدَّورانية، وهي تنتظم في فضاء سَوْداوِيّ كابوسيّ يخترق إمكانية التوقع الطبيعيّ ويُحيل على توقع كارثيّ تتنبأ فيه أنا الشاعر بمصيرها اعتمادًا على صورة «الطّارق» وهُويَّته. وما يعزِّز حركة التلاقي والتَّداخل والتفاعل في صورة الطبقة الثانية من القصيدة، هو التواصل الإيقاعي في تَكرار الأصوات في شخصيات الصور المقترحة، ممّا يولد تماسكًا إيقاعيًّا داخليًّا ينعكس إيجابيًّا على عموم التَّماسُك النَّصيّ في القصيدة، كما يمكن ملاحظة ذلك في هذا التخطيط:



ولعلّ بحر (المتقارب) المنتظم الرَّتيب الذي اعتمدته القصيدة، يُسهم إسهامًا فاعلًا في الاستجابة القصوى لحركة القصيدة وفعالياتها وأنشطتها، وجاء متوازنًا توازنًا أنموذجيًّا مع حركة الأصوات بواقعها الحرفي والتَّشكيلي والدَّلالي. وإذا ما شئنا أن نحدث خرقًا في الهيكلية النصّية البنيوية لقراءتنا هذه، ونقارب المرجعية البارتية في نظرية موت المؤلف بإزاحتها خارج منطقتها البنيوية، وفتحها على الخارج – شعري قدر تعلُّق الأمر بشاعر هذه القصيدة «محمود البريكان»، الذي ذيَّل قصيدته «الطارق» بالعام (١٩٨٤)، وانتظر هذا الطارق ثمانية عشر عامًا حتى يُداهمه في منزله في العام ٢٠٠٢، ليفكَّ له شفرة تلك الدعوة الغامضة ويقدم له ذلك المهر كي يمتصه إلى رحيله الأبدي، الموت، فإن نبوءة الشاعر ونبوءة رؤياه تحققت، وربما ظلّ ذلك الإيقاع السمعي يتردّد في أجواء البريكان الغامضة حتى زاره «الطّارق»

و وصل رؤياه بحقيقته، وقُتل المؤلف حقيقة على يد هذا الطارق بعد أن أماته – بارت – نصًّا.

شِعْريّة العنونة: من حس التفاصيل إلى الحسّ الملحمي

تدخل تجربة «كنعانياذا» الشعرية[٧] للشاعر «عز الدين المناصرة» في لعبة تسمية كاملة القصديّة، وتستمدّ سيميائية تناصِّها العنواني من اقترانها التَّسْمَويّ والإيقاعي بملحمة «الإلياذا» لهوميروس، وهي من أشهر الملاحم في التّاريخ البشري.

وتُحيل في مستواها الدَّلالي على المرجعية المكان – تاريخية في فلسطين. وتقترن بموجِّه نوعيٍّ تصدَّر أسفل الغلاف «نصوص مفتوحة عابرة للأنواع»، إشارة إلى كيفية خاصّة تتمتع بها هذه النصوص بانتخابها مسارًا أسلوبيًّا مختلفًا، ينهض على حريّة التَّحرك التعبيري خارج قوانين الأنواع ومواصفاتها الفنية، وهذا الموجِّه هو موجِّه قِرائي بالدرجة الأولى، يمنح القراءة فضاءً حُرًّا لتفاعل الحواس المتلقِّية، وهي تشتغل بفعاليات مختلفة على منطقة اتِّصال واحدة.

تتأكد شعريّة العنونة في تحلُّل شكل العنوان لغةً وصورةً في التفاصيل الشِّعريّة للقصائد، وهي تنتشر على مساحة الجَسد الشِّعري بقدرٍ عالٍ من التصريح المطلوب في لَفْتِ نظر القراءة إلى التشكيل العنواني بكلّ فاعليته الأدائيّة وهيمنته البصريّة على منطقة تلقّي القارئ:

شقّوا طريقًا أيُّها الكنعانيون في الوعر لحميركم
لدمكم يسرسب كالماء على حوافّ الأنهار

فالنِّداء الموجَّه «أيُّها الكنعانيون» يرتفع إلى منطقة العنونة «كنعانياذا»، داعيًا إلى افتتاح مشروع جديد في الحياة الرَّمزية والملحمية والتاريخية للمفردة «شقُّوا طريقًا»، يهيئ لرمز الانتماء إلى الجسد والأرض والطبيعة «دمكم» فرصة الانكشاف والحركة والإيقاع «يسرسب»، التي ترسم حدود

الجغرافيا الطبيعية الممثِّلة لسحر المكان وخطورته، وتحافظ عليها «كالماء في حواف الأنهار)؛ إذ يشتغل عمق التَّشبيه وجماله على رسم صورة مُزدوِجة تبدأ من حِسّ التفاصيل «دم/ ماء/ حواف الأنهار» لترتقي إلى حِسّ الملحمة.

ويستكمل التوجُّه إلى منطقة الشِّعرية المنتخبة المتلبِّثة في فضاء العنوان، باستثارة النصف الأنثوي المكمِّل للنِّصف الذُّكوري، في مظاهرة لغويّة تعمل في تثوير وَحَداتها على آلة التشبيه:

الكنعانيات المكنونات كاللؤلؤ في عباءات القرنفل

يغتسلن بالجذوة المنطفئة

فـ «الكنعانيات + المكنونات» تتقدم في ماراثون «كنعانياذا» الشعري – الملحمي لتقابل «الكنعانيون»، مستعينة بصفة خاصّة في تناصِّها القُرآني وسيميائيتها الجنسية، ويُسهم فضاء التشبيه المشتغل على تثوير حس التفاصيل بتوكيد الإيحاءات ،والتوجُّهات الدَّلالية الذّاهبة إلى منطقة الجنس «اللؤلؤ – في عباءات القرنفل»؛ إذ تتكشَّف مفردات المشبَّه به «اللؤلؤ – عباءات – القرنفل» عن تشكيل هذه المنطقة وتحفيزها، وهو ما يتلاءم مع الاستكمال الصوري الذي تحققه الجملة الشِّعرية اللاحقة «يغتسلن بالجُذوة المنطفئة»، في حساسيّة صوغها الحادّة والخاصة جدًّا «يغتسلن/ الجُذوة/ المنطفئة». فالفضاء الأنثوي المرتبط بالفعل الجمعي «يغتسلن» يدفع الجسد الجَمعي المشترك إلى عزل صفة «المنطفئة» من «الجُذوة» وإعادة إشعالها، على النحو الَّذي يعكس سيميائيًّا كلّ معاني الخِصب والنَّماء في استعادة الماضي الجغرافي والتاريخي لذاكرة الإنسان والمكان، عبر ضخِّ المشهد بالصورة الحركية للكنعانيين والكنعانيات شاهدًا حيًّا على الانتماء.

يحقِّق التوكيد التَّسموي ضغطًا استثنائيًّا على المتن كي يستجيب لفضاء العنونة، لذا فإنّ التفاصيل اللغوية والصوريَّة التي تشتغل على تشييد المتن

تحاكي العنوان سيميائيًّا وبنيويًّا محاكاة فاعلة منتجة لا تقف عند حدود التشبيه المجرَّد:

الكنعانيون يُهرعون لحشو القش تحت قدور العنطبيخ
كالقيامة يزحفون وتزحف السِّلال

فالفاعلية الشِّعرية التي ينهض بها البطل الشعري «الكنعانيون» تبدأ من حس التفاصيل المُمعنة في بساطتها بقصدية واضحة ولافتة «يُهرعون لحشو القش تحت قدور العنطبيخ»، لكن التشبيه يرفعها إلى قيمة تعبيرية ملحمية «كالقيامة يزحفون»، ولعلَّ شعرية الأداء تتمثَّل في هذه النقطة الحرجة التي ينتقل فيها الحس من البساطة إلى التعقيد.

ويستخلص من شُمولية الفضاء الشِّعري «الكنعانياذي» صورة مُثلى للإنسان والتَّاريخ والانتماء، يشتِّت فيها الزمن ويبعثر خواصَّه بهدف تشكيل صورته الشِّعرية اللّازمنية:

كان جدّي كنعان أيضًا
يستحضر أكسيد السِّليكون
ولكنه لم يثق فيه كثيرًا
لهذا لجأ إلى لُعبة مُزدوِجة:
كتب سندًا واستند على:
رمل و رَصاص
وأضاف أبجدية المقاطع وصاح:
هذا كريستالي وفجري

فاستدعاء شخصية «جدّي كنعان» في مشهد الكنعنة المهيمن على الحيوات الشِّعرية في المتن، يعمل بوصفه إعادة إنتاج حيَّة للتاريخ والزمن والمكان، وتفعيله بالمُمكنات المتاحة للآن الشِّعري بتفاصيله المتعددة

والمتنوعة والغريبة، ليتسنّى له الانعطاف نحو «لعبة مزدوجة» تنهض على «رمل + رَصاص»، في إشارة سيميائية إلى وطن المياه في لغة الكفاح المسلَّح، مضافًا إليها لغة الشعر «أبجديّة المقاطع» بما يؤهِّلها لاكتشاف وجهها النّاصع وسبيلها الحرّ ومستقبلها المشرق «هذا كريستالي وفجري». ويلتحم الزَّمان والمكان والتاريخ في الـمُشاهدة البصريّة المقصودة للراوي الشِّعري، حيث يجعل الطبيعة الشامخة شاهدًا على شموخ إنسانها ورفعته وانتمائه:

شاهدت رأس الجبل كأنّه في اللّيل

رأس جدّي كنعان

في مملكته القديمة

لا شكَّ في أنّ هذه المُشاهَدة تتسّم بثبات استثنائي بوصفه أثرًا أزليًّا لا يمكن مَحْوُه، فمملكة كنعان القديمة «الإنسان والتاريخ والمكان» مهرت الأرض بانتمائها فسحرتها، وحوَّلتها إلى شاهد حقيقي حيٍّ على الحضور والوجود غير القابل للتزييف أو الاستبدال «رأس الجبل - رأس جدّي كنعان». ويبدو التشكيل التشبيهي للصورة الشعريَّة تشكيلًا ضاغطًا يمزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية في التحام دَلاليّ ملحمي.

وتتجلّى الملحمة الكنعانية تجلّيًا شعريًّا في كلّ التفاصيل اللُّغوية المؤلِّفة لجسد القصيدة:

هاج البحر الميت واضطرب الغمر العظيم

ارتفع الرذاذ سماء مالحة،

على حجر كنعاني

إذ يتمركز الفعل الكنعاني في كونه الرَّكيزة التي تنهض عليها أفعال شِعرية الطبيعة، وهي تخضع لبناء درامي - هارموني في تعاقب أفعالها وتناغمها «هاج/ اضطرب/ ارتفع»، حيث يتّصل الهَياج في فعل المقدمة بـ «البحر

الميت»، ويتدرَّج الفعل من الهَياج إلى الاضطراب متحوِّلًا إلى «الغمر العظيم» ثم ينتقل الفعل من الهياج عبر الاضطراب إلى الارتفاع غالقًا الأفق بـ «الرذاذ» «المكَوَّن من» «سماء مالحة»، لتتعامد كلُّ هذه التفاصيل المتماسكة تماسكًا لفظيًّا ودلاليًّا محكمًا، على قاعدة من «حجر كنعاني» يمثِّل أرض الطبيعة وفعالياتها وأنشطة مكوِّناتها، فتشتغل العنونة بوصفها الحجرَ الأساس الذي ينهض عليه المتن الشِّعري. كما تتجَسَّد العنونة – وهي تستغرق في حِسّ التفاصيل لتؤلِّف حِسَّها الملحمي – في القُدرات الذّكورية للفاعل الشعري:

وأنا أضع التعاويذ على خاصرتك

أستعرض فحولتي الكنعانية

وأسأل البحر أن يحميك من العيون

إنّه نوع من الاستحواذ على الـمَرْجعية التُّراثية الشعبية «أضع التعاويذ على خاصرتك»، عبر توكيد الحضور التّاريخي المؤسطَر للذكورة التاريخية لحظة مُثولها في الحاضر «استعرض فحولتي الكنعانيَّة»، واستدراج المكان المائيِّ الأزلي ليُسْهِم في عملية الاستحواذ والإحاطة «وأسال البحر أن يحميك من العيون»، فتلتئم كلُّ هذه الإشارات وتندمج وتتَّحد كي تضيف إلى فضاء العنونة الملحَمِي طاقات جديدة تزوِّدها بالمعنى وتضخُّها بالشِّعر.

وترتفع شعرية العنونة من خلال استثمار أقصى الطّاقات الملحمية والأسطورية والتّاريخية واللُّغوية في تراث العنوان، لتصل إلى حدِّ التعويض عن لفظ الجلالة في حالة الاستشهاد:

هذه البلاد أفل نجمها في قلبي

إنّي قد بلَّغت،

كنعانمّ، فاشهد!!

كنعانمّ، فاشهد . . .

فحين يتعلق الأمر بمصير بلاد «أفل نجمها في قلبي» بعد أن أفل خارج القلب، بحيث ضيَّعها القلب، وهو آخر معاقل الاحتفاظ بِحسِّ المكان وجماله وانتمائه، فإنّ التَّبليغ عن فداحة المصير لا يأتي إلا باستخدام الأرض وقد تمثَّلت كامل المعنى وعمق الدَّلالية «كنعانم» بديلًا عن «اللهمّ»، لكن ليس بمعنى الإلغاء، بل بمعنى رفع الأرض إلى قيمة السَّماء لفرط قُدسيتها وفيضها الدَّلالي.

ثمَّ يتحوَّل أُفق العنونة ليغطِّي سماء الغلاف، مُنتشرًا على كلِّ تفاصيله، دامجًا صورته الأسطورية بالملحمية بالواقعية بالمتخيَّلة، في تشكيل هندسيٍّ يحقِّق استجابة بصريّة وذهنية متَّحدة:

أكرر كلمة كنعان، أ .. مو .. طّ ... ها

هكذا في الصف

كا

ن

عا

ن

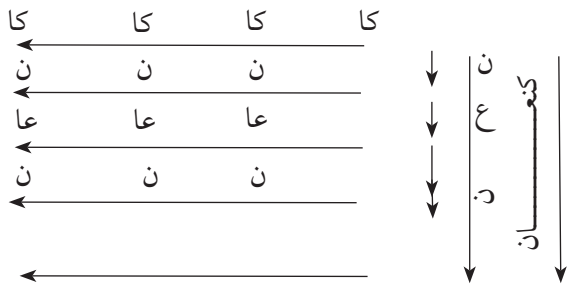
حتى أصدّق أنّها تخصّني وحدي

أرسمها على النحو التالي: ك – ا – ن – ع ا – ن

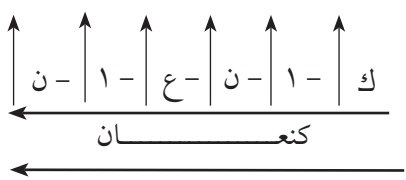
حتى تشبه الصُّوصَ في البيضة

فتَكرار «كلمة كنعان» يولِّد إيقاعًا معينًا يهيمن على الفضاء السَّمعي، ويحرك الفضاء البصري بالاتجاه ذاته. ومما يزيد من فاعلية الطبيعة الإيقاعية في السَّطر الشعري ذاته التقطيع الحركي «المتداخل صوتيًّا»، الذي حصل للفعل «أمطّها» بالتوزيع اللحني الآتي «أ .. مو، .. طّو .. ها» لتتحرك خطيًّا وإيقاعيًّا على أكبر مساحة ممكنة ثم يمدَّها عموديًّا من الأعلى إلى الأسفل لتخترق الفضاء الباطني للمشهد وتَمْلَأَهُ بأصواتها وقد استقلَّت وانفردت

لتعمل على نحو مُزدوِج؛ إذ تشتغل أفقيًّا بصوتها المنفرد وتشتغل عموديًّا بصوتها مع ما يلتحم به من أصوات تنتظره على طريق هبوطه إلى الأسفل، وحسب الشكل الآتي:



وكلَّما تمكنت من إشغال المشهد «أفقيًّا وعموديًّا» أكثر، سَهَّل ذلك انتماءها إلى الأنا الشعرية، مقنعًا الأنا بهذا الانتماء، وحتى يتحول التَّصديق في حصول الانتماء الشخصي إلى استحواذ كامل، فإنَّ رسمًا إيقاعيًّا آخر تقترحه أنا الشاعر لإعادة تشكيل المشهد بما يؤكد صدق الانتماء وملحميته:



إذ يتحلَّل العنوان تحلُّلًا هندسيًّا في المتن النصِّي، بما يجعل ملحميته نابعة من حسِّ التفاصيل الدَّقيقة التي تحملها الرّوح الشِّعرية، لتتجوَّل بها في أرجاء الرُّوح المترامية على إشعاع كوكب الدَّوال المتمثِّل بـ «كنعان».

وتبقى أرض العنوان مَنْجمًا للحكايات التي تحفِر في عُمق عناصرها، باتجاه الوصول إلى حال ملحميٍّ يماثل ما تختزنه المفردة من ثراء وخصوبة:

البحر الميت يهتزّ بعد ثورة البركان

يخرج اللآلئ والياقوت من خاصرته
يرمي الجرّافات الحديثة حجرًا
من مقالع المرمر في (بني نعيم)
في كنعانيا الأعالي

ففعاليات الطَّبيعة ذات المعنى الغارق في عمقه وتاريخه وحضوره الأزلي «البحر الميت»، وهو ينفي موته «الميت» بنشاط فعّال جدًّا «ثورة البركان» ينتج «اللالئ والياقوت»، إنما تُسهم في رفع شأن العنونة لتصل إلى «كنعانيا الأعالي»؛ إذ إن تعلُّق «كنعانيا» بـ «الأعالي» من شأنه أن يمنح أفق العنونة سبيلًا معلومًا لانطلاقات سهم الدَّوال باتجاه كونٍ دلالي موغل في الثراء.

ويبلغ حسُّ التفاصيل أشدَّه حين ينسحب النشاط الشِّعري في أفق العنونة إلى منطقة مُرتهنة بحساسية عالية في موقف الأنا الشاعرة:

نما العُشب على حجر حبيبي في كنعانيا

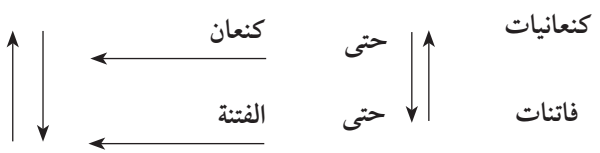
فتتلخص الأرض وتتجمع وتلتئم وتتمركز في أصغر منطقة قابلة للتكثيف والتَّركيز الشِّعري «حجر حبيبي»، وهي تزهو بالخِصب والعطاء «نما العشب» مقترنًا بالمرجعية التسموِّيّة للمكان «كنعانيا».

وتسري شعرية العنونة لتخوض أكثر في حسِّ التفاصيل، إذ كلَّما خاضت فيها أكثر ارتقت أعلى إلى الحسِّ الملحمي، وأضفت على منطقة العُنوان معنًى أعمق:

فهل تتذكرون ملامح وجهي
أيتها النِّسوة، صانعات بلاط المقابر
كنعانيات . . . حتى كنعان
فاتنات حتى الفتنة

فمركزية الدَّال المؤسطَر «كنعا» هي البؤرة التي ينبثق منها الفيض الدَّلالي،

ليغطي سماء اللوحة الشِّعرية بألوان الدَّلالة وتنويعاتها شكلًا وإيقاعًا وطبيعة، ولا شك في أن صورة التعادل الرياضي في:



تكشف عن فتنة الكنعانيات وكنعانيات الفتنة، كما تكشف عن كنعان الفتنة وفتنة كنعان على هذا النحو المتعاشق، في تداخل مَلْحَمي يرفع قيمة التَّفاصيل ويشحنها بالدَّفق والحيوية والجمال.

ويُفرز سحر العنونة طاقات جديدة مُشخصَنة تتمثَّل بقيام حالة الكَنْعَنَة بإنتاج شخصية كَنْعان الشِّعرية وأَنْسَنتها:

للرذاذ النّاعم سحره الملكي
كالعطور التي يرتش بها كنعان
قبل السفر

فـ «كنعان» شخصية مُتمظهرة تتقمص الأرض والتّاريخ والأسطورة والملحمة، وتتدخل في الفضاء الشِّعري بكامل طاقاتها المتقمِّصة زائدًا طاقة الأنسنة، التي تضفي عليها روحًا سردية توسِّع حدود العنونة وتفتحها على مناطق إبداعية جديدة. كما يتمظهر المكان وهو يستوعب الفاعلية الشِّعرية المتمثِّلة بإنتاجها الدَّلالي:

كانت الدَّلالة سيدة البرّين
تتمختر في بادية كنعانيا وما بين النَّهرين
تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية
مع الرُّهبان المنفيين في المرتفعات الجبلية
في أعالي لبنان

إذ تكتسب «الدَّلالة» طاقة الأَنْسنة المرمَّزة عبر تمثيلها دور «سيدة البرّين» بالفعل «تتمختر» أولًا في «بادية كنعانيا وما بين النهرين»، ثم «تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية .. .» لتستوعب مناطق شعرية مضافة على مستوى الشخصيات «الرُّهبان المنفيين»، وهي تتمتع بخاصية شديدة الفُرادة، وعلى مستوى المكان الشَّديد الخصوصية أيضًا «المرتفعات الجبلية في أعالي لبنان» حيث يتركز المعنى الشِّعري ويتكثَّف في هذا الالتحام الشخصاني – المكاني.

وتصل شِعرية العَنْوَنة أقصى درجات تجلّيها في هذا المضمون الحكائي:

أمس ناديتُ «كنعان» شرحت له الأمر، أشعل غليونه سافر في غيمة الدُّخان، كفر واستعاذ الرذاذ الساحلي، هرب البحر إلى قدميه، وبدا يحكي لي عن تجاربه الماضية، استخار البحر، كان البحر صامتًا، كتمت أنفاسه الأساطيل، كلّ شيء، مترجم يا ولدي، يأتون من البحر، من أعالي جبال الأولمب، يركعون أمامي، تحتشد الكائنات كعيون الآدميين

الصورة السَّردية المشهدية المشكِّلة لحكاية المقطع الشِّعري تتجمع في بؤرة كنعان المنادَى المركزي الذي ينهض بالأفعال ويدفعها إلى الحركة والصَّيرورة، ويستقبل في الآن ذاته حركات المنظومات الفعلية المجاورة التي تنشده وتتوجه إليه. فالشَّبكة الفعلية المؤلَّفة من تشكيلات فعلية متنوِّعة «ناديت – شرحت/ أشعل – سافر – كفر – استعاذ – هرب – بدا – استخار/ كان/ كتمت/ يأتون – يركعون/ تحتشد»، تتحرك على مساحة سواد الكتابة الخِصبة بدوالَّ مكانية وزمانية وحسيَّة متشابكة، تعيد إنتاج الحكاية – الأصل بتركيز لفظي ودَلالي وصوري يُسهم في شدِّ مشهد الشعرية بحساسية أكبر، تجعل من «كنعان» الشّاغل الوحيد للمشهد يُهيمن على حركة اللُّغة، ويبرر ملحمية العنوان «كنعانياذا»، كما يكرِّس شعريته في الوقت نفسه.

جماليات العنوان وفلسفة العنونة

للعنوان الأدبيّ جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التَّواصل مع نصِّه من جهة ومع مُستقبِلات المتلقي من جهة أخرى. وإذا كان العنوان – فيما مضى – لا يشكِّل همًّا شعريًّا جماليًّا للنص الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فإنه اليوم أضحى بنيةً ضاغطةً ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلِّفة لهيكل النَّص وهيئَتِه ونظامه. لذا توسَّع الاهتمام بدراسة العنوان والكشف عن جماليته وفلسفة بنائه، وأسهمت الدراسات المتخذة من بنية العنوان أساسًا لها في توجيه الاهتمام البنائي نحو مركز باثّ وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النص الأدبي، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي – بالمعنى الشَّكلاني الصِّرف، بل أخذ يستنطق البعد السِّيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكِّلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصّاعدة من المتن إلى الرأس، وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات.

«الأيقونات والكونشيرتو»[٨] المجموعة الشِّعرية اللافتة على صعيد عتبتها العنوانية للشّاعر محمد القيسي في أعقاب تَجْرِبة شعرية ثَرَّة، امتدت فيها أكثر من عشرين مجموعة شعرية على أديم أكثر من خمسة وثلاثين عامًا، ولا بدَّ لمثل هذه التجربة أن تتمخَّض عن خلاصة حياة شعرية بكل المقاييس والاعتبارات. وستذهب قراءتنا إلى معاينة خصوصية العنونة في هذا المجموعة، لا سيَّما وأنَّ ثمة استراتيجية واضحة تنهض على اختزال تَجْرِبة المجموعة بأجمعها في العنوان، فـ «الأيقونات والكونشيرتو» تعمل بوصفها مظلَّة تضمُّ في مساحة ظلِّها كل القصائد المنبثقة من مركزية عنوان المجموعة، فتفرعت من الأيقونات مجموعتان، الأولى ضمَّت (٦٢) أيقونة،

في حين ضمت الثَّانية (٨) أيقونات، وتوزَّع الكونشيرتو على سبع حركات. وإذا افترضنا أن اسم المجموعة يمثِّل المرحلة الأولى في استراتيجية العنونة، فإن المرحلة الثانية تمثَّلت في تسمية الأيقونات، حيث أخذت في المجموعتين (٤٣) عنوانًا، تأخذ فيه كلُّ أيقونة اسمًا مستقلًّا، وتتنوع التَّسميات تنوعًا كبيرًا بآفاق متعددة ومستويات مختلفة، كذلك الحال في حركات الكونشيرتو وقد أخذت تسميات شعرية حرة، لا يربطها إلا إيقاع العنونة العام في انتمائها إلى الكونشيرتو.

ولعلنا نلاحظ أنَّ المظلَّة العنوانية الرَّئيسة (الأيقونات والكونشيرتو) تخضع لفعالية حاسَّتين أساسيتين، تختص (الأيقونات) - عبر معطياتها الصُّورية - بالبصرية، في حين يختص (الكونشيرتو) - عبر معطياته الصوتية - بالسَّمعي. وسننتخب أنموذجًا من (الأيقونات) وأنموذجًا آخر من (الكونشيرتو) لنكتشف تجلِّيات عمل الحاسَّتين فيهما، وما يترتب عليه ذلك من رؤية شعرية جديدة تعي خطورة العنونة بوصفها رأسًا موجِّهًا لمتن يرتبط به ارتباطًا شعريًّا جدليًّا، ويستضيء بإمكاناته ويفيد من إشاراته ويلتقط بريقها، لتفعيل وحداته وتنشيط حيواتها الـمُبأرة داخل عناوينها الصغيرة.

تمثِّل قصيدة (أيقونة الغرفة) أنموذجًا متفردًا في الاستجابة للجزء الأول من العنوان الكُلِّي (الأيقونات والكونشيرتو)؛ إذ يأخذ عنوان القصيدة مفرد عنوان المجموعة (أيقونة - أيقونات)، بعد أن يكتسب التَّعريف بإضافته إلى (الغرفة) المفردة ذات الحس المكاني المتميز أيقونيًّا.

حين نَدلِف إلى المتن النَّصي لنتبين تجلّيات العنونة فيه نلمح أسلوب تحويل المحتوى المكاني (الغرفة) إلى مشهد بانورامي، يستجيب لحركة - أنا الشاعر - وهي تفتح اللّغة تصويريًّا على مناطق المشهد عبر الجملة الشِّعرية الممثِّلة لآلة الحركة في المتن (أسفاري - في الغرفة)؛ إذ تعتلي

مقطعًا محصورًا بين معقوفتين يبدو وكأنَّ – أنا الشاعر – فرضته على جسد القصيدة، ليشكِّل إضاءة خارج نصيَّة تشير إلى المعنى الأيقونيِّ المسلَّط على رقبة المشهد.

كنا مفتونين
بإيقاع الأغنية معًا
بدلالاتِ الصورةِ والمعنى

فـ – أنا الشاعر – برفقة الآخر/ الشَّريك «كنا» يخضعان «مفتونين» «لسلطة شِعْرية» الإيقاع + الصّورة + المعنى تتحرك بدافع الهيمنة لإعلاء شأن البعد الأيقوني في المشهد، على النَّحو الذي يستدعي قراءة بصرية يلامس فيها بصر القراءة المرئيات المصوَّرة.

وينسحب المكان المقترح في العنوان «الغرفة» في أعلى درجات توتُّر المتن إلى الفضاء الداخلي لأنا الشاعر، ليسهِّل عليها تفحُّص المصوَّرات وتلمُّسها بصريًّا:

أدقّ الباب علّي . . . وأدخلُ:
هل مقعدك هنا كان،
وأقراطك فوقَ الكُمودينة،
قربَ خواتِمك الذهبيةِ،
أو تحت مخدَّتنا كانت؟
أين تُرى الكُوبان الخزفيانِ
وفي أية زاويةٍ خبأتهما،
عن عين غَريمي ليفيضا،
ثانية إذ نَرجعُ غُرفتنا . . .
أين إطارك فوق الرفّ الحجريِّ،

وعيناك تشفّان أسًى
وتغوصان بعيدًا عن ماءِ المجهولِ
سُهومي وأنا أتأمل وجهكِ،
فوق جدار الغرفة،
أين وأين ترى آنية الوردِ
الكاسيتاتُ،
السكينُ الفضيّة، هارسةُ الثومِ،
ملابسُ نومكِ أين،
وأين وصلنا في هذا البعدِ،
عن الغرفة يا الله .. !

إن المكان المحوَّل من ذاكرة «الغرفة» إلى داخل أنا الشّاعر يعاني من فراغ المفردات، تعمل الأسئلة على تأثيثه واستعادة مجد الغنى فيه، فالتَّشكيل المؤثث للمكان «مقعدك/ أقراطك/ فوقَ الكُمودينة/ خواتمك الذهبيةِ/ مخدتنا/ الكُوبان الخزفيانِ/ إطارك فوق الرفّ الحجريّ/ آنية الورد/ الكاسيتاتُ/ السكينُ الفضيّة/ هارسةُ الثومِ/ ملابسُ نومكِ» يغيب في المكان المحوّل، لكن الأسئلة (هل/ أين/ أينَ/ أين/ أين/ أين) تُسهم في إثارة صورها؛ إذ تتجلّى أيقونيًّا على صعيد الدَّوال بالرغم من عدم استقرارها دلاليًّا في مناطق المكان الذي احتوته – أنا الشاعر – واختزنته.

من هنا تتضح لعبة التسمية «أيقونة الغرفة» في الخُدعة التي تضطلع بها أنا الشّاعر في خلق شبكة من المصوَّرات المكانية التي يُوهم حضورها اللَّفظي بمكوِّنات صورية، تؤثِّث بانوراما المشهد على نحو يبرهن عنوان القصيدة متصلًا بعنوان الديوان في المتن النَّصي.

الأشباح هنا ندمائي في الليل
وجُلاسي في الغرفة

بحيث إنَّ رحلة الشّاعر الهابطة من العنوان ذي الطاقة التَّصويرية الحاسمة إلى المتن النصِّي الذي تختفي فيه المصوَّرات، تنتهي إلى إسدال الستار عن المشهد بانتهاء اللعبة الإيهامية.

الحركة السّادسة من حركات الكونشيرتو الموسومة «خمس حمامات وعباءات بغدادية» تنشغل منذ عتبة عنوانها بالإيقاع، وتظهر تجلّيات الصوت في الملفوظات الشِّعرية وأصدائها الدَّلالية على نحو ضاغط في المتن النصِّي، ويمكن ملاحظتها في الجمل الآتية:

١- أوقفني عند أنين النَّهر ملاكي المجروح

٢- نشيجُ مقامات

٣- ثمة خمسُ حمامات عند الجسر ترفرفُ

٤- كيف إذن

لا تنفلقُ الرُّوحُ هنا .. فلقا ..

٥- ألقيت بوردي في النهرِ وكلمتُ الغرقى.

٦- أسمعُ صوتًا في الماء.

٧- يصمت الصوت ثواني، ثم يعود

فالأسماء والأفعال المرشَّحة لإنتاج صوت / أصوات بأنواع وأنْماط مختلفة، يتجانس اختلافها هنا لتؤسِّس المحتوى الإيقاعي لحركة من حركات الكونشيرتو، وثمة معالجة إيقاعية أخرى في هذه الحركة «الحركة السّادسة» تتمثَّل في وضع مُلصقين بشكل يلفت انتباه القراءة إلى حركة بصرية تُحيل على صورة المضايفة في عنوان الديوان «الأيقونات والكونشيرتو»؛ إذ إن المُلصق يحفِّز الرؤية في قراءة بصرية ويبعث في الوقت ذاته إيقاعًا ما:

وكنتُ على النول،

في صحن بيتي أنسجُ

في صحن بيتي أغني لبعلي وأنسجُ،
وحدي أغني له،
كنت أفردُ ثوبَ زفافي في النوم،
فرحانة بالحياة ..
طهوت لبعلي الطعام الذي يشتهي
قطفتُ رغيفين من غرفة النار،
لي ولبعلي، وأعددتُ مائدة،
ثم هيّأت جلسته فوق جنبية الصوف،
أحضرت تفاحة حين هاتفهُ غامضون،
وقال سيخرجُ،
في عجل قال يرجعُ لي

لا شكَّ في أن الطَّابع السَّرد – دراميّ التصوير الإيقاعي يؤلِّف في المُلصق نظامًا حركيًّا مهندسًا بمهارة فائقة، ويُنتج طاقة صوتية ذات شفافية خاصة تستجيب للمحتوى الحركي في الكونشيرتو، وتُبرهن على طاقة الألفاظ الشِّعرية «الدَّوالّ» على صناعة حركة ينظمها الفاعل السَّرد – درامي ويهيئها للالتحام بجسد المتن النصِّي، بالرغم من أنها تتحرك شعريًّا خارج النسق الأصلي للمتن.

شِعْرية صوت الوجدان وتفجير طاقة الغناء

انفتحت القصيدة الحديثة على تنويع مُدهش وتعدديَّة هائلة في تكوين شعرياتها، وأصبح على الشّاعر الحديث أنه ينجو بطرازه الشِّعري من احتمال السُّقوط في التقليد أو التَّكرار أو التنميط، فراح يشتغل بذكاء وثقافة وحرفية على البناء واللُّغة والصُّورة والإيقاع حفرًا وتوسيعًا وتركيزًا، من أجل اكتشاف شعريته القادرة على حمل صورته وتقديمه على نحو يخصُّه وينتمي إليه. وفي خِضَمّ حُمّى التَّجريب الذي قاد الكثير من الشُّعراء إلى منطقة الصنعة

بمهارتها المعروفة، لجأ بعضهم إلى استثمار طاقة الغناء في القصيدة العربية؛ إذ ما زالت هذه المنطقة الشِّعرية في الوجدان الشِّعري العربي تختزن الكثير من الإمكانات التي بوُسعها إعادة إنتاج القصيدة العربية إنتاجًا حديثًا، ولا سيما حين ينجح الشّاعر في إطلاقه صوت الوجدان العميق والكثيف إطلاقًا حرًّا وأصيلًا وجميلًا، قابلًا لاستيلاد شعرية خاصَّة تُحاكي الأصالة الشِّعرية العربية من جهة، وتشتغل على رَفْدها بخصوصية تُظهر صورة الصَّوت وإيقاعه داخل شرعية الانتماء إلى شجرة العائلة من جهة أخرى. ولعلَّ الاجتهاد في تفجير طاقة الغناء ودعمها بحسٍّ ملحميٍّ يفاعل إشكالية المعنى الشِّعري في القصيدة، من شأنه أن يوفِّر فرصَ نجاح حقيقية للتَّجرِبة.

الشاعر (خالد أبو خالد) في مجموعته «رمح غرناطة»[٩] وبعد تجرِبة شعرية طويلة يذهب إلى هذه المنطقة الشعرية، عازمًا على الخوض في مغامرة الالتحام بجسد الشعرية العربية في أكثر أجزائه غنائية، والخروج بصوته الوجداني مُشعرَنًا بخصوصية قول شعري يحقق انتماءً مُزدوِجًا، بأسلوبية تمزج بين التّاريخ والراهن، المكان والزمن، الهزيمة والأمل، في ثنائية لا تنسحق شعريًّا تحت وطأة الموضوع كثيرًا، بل تستثمر كل التِّقانات الشِّعرية المناسبة التي تعمِّق شعرية الصوت، وتُسهِم في تفجير طاقة الغناء في القصيدة.

يَدلِف الشاعر (خالد أبو خالد) إلى متنه الشِّعري عبر عتبة إهداء تنطوي على قدر كبير من الإشكال البياني والدَّلالي؛ إذ يقول نصُّ الإهداء: «**إلى نخلة ستشبه ذاتها**».

وإذا ما حاصرنا الفاعلية التأويلية لرمز «نخلة» في استنهاض صورة العروبة الأصلية في مُناخها التّاريخي - المكاني الخاص المتَّسم بالشُّموخ والعُلوِّ والإنتاج، فإن الجملة الاستقبالية «ستشبه - ذاتها» تختصر كل الأشكال المتاحة والمقترحة، ليعود التشبيه على الذات الغائبة وهي تختزن أصالتها وعمقها وصفاء شكلها من أجل استعادتها بكل إرثها وعنفوانها وصلابة

تاريخها، على النحو الذي يكون فيه التوجه إليها – «إلى نخلة .. .» – إهداءً حركيًّا يثير في عنوان الديوان «رمح لغرناطة» أكثر من حركة تتدخل فيها أصابع القراءة للولوج إلى مَتْنِهِ الشِّعري في القصيدة المركزية «رمح لغرناطة .. سارية للحداد»، حيث اكتفت المجموعة باستعارة الجزء الأول من عنوانها «رمح لغرناطة»، وأغفل الجزء الثاني «سارية للحداد».

تباشر التَّجرِبة بدخول ميدانها الفعليِّ وافتتاح فضائها الشِّعري عبر التَّرميز الشَّديد الذي تخضع له «غرناطة» في شاشة الرائي البصري – البطل:

وحده يتأمل

غرناطة المرمية .. تخلع عن كتفيها رخام النُّسور

– وأبهى بساتينها –

وتبدله برخام القبور

فاستقلالية الرائي وانفراده بمشروع التأمل «– وحده يتأمل –» يتيح له فرصة نحت الرمز «غرناطة المرمرية»، وإكسباها صنعة ثبات/ الهيئة – الشكل، وصفة حركة الروح/ المعنى «تخلع .. /تبدله»، على النَّحو الذي يوازن بين صورتها في الذهن/ التاريخ وصورتها في الأمل. غير أن الشطر الثاني من عنوان القصيدة «سارية للحداد» يُحيل على خمود صورة الأمل في شاشة التأمل/ شاشة الحياة، وهو ما تؤيده صُورة الخلع والتبديل في «تخلع عن كتفيها رخام النسور/ وأبهى بساتيننا/ وتبدله برخام القبور»، فضلًا عن أَنَّ الصورة الحاضرة التي آلت إليها «غرناطة» في خاتمة مشهد التأمل تؤسِّس تاريخية خاصة للزمن العربي «أول مملكة التيه/ آخر ← مملكة الانكسار»، ليوحي مشهد التَّأمل بالانفتاح على ما بعد «آخر» حيث تنتهي «مملكة الانكسار».

يحيط الرّاوي الشِّعري بُمجمل تفاصيل القضية الشِّعرية، ويقدِّم البطل المصاحب للمكان الأثير «غرناطة» في توازٍ نظري يخضع لخط تصويري واحد:

يجول بعينيه – غرناطة الآن مشغولة بالكلام –
سينهض – ينهض .. يفتح خطواته .. يتوازن ..
يطفئ سيجارة تحت إبهامه ..
– سوف تأتي – يغازل غصنا طريًّا .. يضيء
الحديقة خالية .. والشتاء صديق
لولادة القتل .. والذهب الخلَّبي –
النواعير مرهقة كالأغاني ...
النوافذ مقفلة ... والطريق لإشبيليا ... وعرة وبعيدة

إذ يركِّب للبطل كاميرا داخلية «يجول بعينيه» داخل كاميرا السَّرد الكبرى، ويزوِّدها بطاقة تصوير متجولة تنتهي بالتقاط الخيبة «– غرناطة الآن مشغولة بالكلام–»، فالانشغال بالكلام عازل يمنع التوصيل؛ لذا فإن الراوي الشِّعري يدفع بكاميرته الإطارية لتصوير البطل عبر مرحلتين، المرحلة الشخصانية التي تحتشد فيها الأفعال المتعاقبة تعاقبًا دراميًّا سريعًا «سينهض، ينهض، يفتح، يتوازن، يبطئ، يطفئ، يغازل، يضيء»، وهي تتجه نحو فرض منطقة مفترضة بدلالة الجملة «سوف تأتي» خارجة من سياسة العزل البصري الذي فرضته صورة ودلالة «غرناطة»، أما المرحلة الثانية فهي المرحلة الاسمية الزَّمكانية، حيث تختفي الحركة الفعلية تمامًا ويتمظهر المكان بسياسة زمنية خاصة ومرهونة بالمكان، ويتكثَّف الزَّخم الفعلي السَّلبِيُّ لينتقل بالصّورة إلى بُعد خارجي يستثمر استخدام شخصية «ولادة» عبر استدعائها استدعاء مقترنًا بفضاء (القتل) و«الذهب الخلَّبي»، لإدراك دَلالة مُركَّبة وجدلية بين معنى الحرية ومعنى الخداع، ومحكومة باستحالة الوصول إلى (إشبيليا) على جسر من الدوال السّالبة «مرهقة/ مقفلة/ وعرة/ بعيدة»، على النحو الذي يحقق انكفاءً في حركة التَّصوير الشِّعرية سواء على مستوى الحدث أم على مستوى الكيانات اللُّغوية المؤلِّفة للمشهد.

ويتصل البطل بالمكان المركزي «غرناطة» اتصالًا حميميًّا ورومانسيًّا، ليتحوَّل فعل الاتصال فيما بعد إلى فعل اتحاد يندفع إلى مناطق معينة ومحددة:

سوف يأخذ غرناطة الآن في نزهة .. . كي

يموتا معًا .. سوف يشبهه يأسها ..

سوف يشبهه الانهيار .. .

فـ (سوف) الاستقبالية المكرَّرة ثلاث مرات في الأسطر الشِّعرية الثلاثة السابقة، وعلى نحو متدرج، تهيئ فرصة للحدث المقترح عبر مفارقة قاسية «نزهة/ يموتا معًا» تكشف عن خاصية التشابه بين طرفي قوة المعادلة الشِّعرية في المقطع، ويتكرر أيضًا الفعل «يشبهه» مرة مع «يأسها» ومرة أخرى مع «الانهيار»، في إحالة سِيميائية إلى الإهداء الذي تصَدَّر الديوان «إلى نخلة ستشبه ذاتها»، فالبطل – وهو بطل عربي تاريخي متدرِّج عبر العصور – يشبه (غرناطة)، فهو وغرناطة في موقعة التشبيه بمنزلة النخلة من ذاتها، إلا أن التشبيه الاستقبالي هنا يتصل باليأس مرة وبالانهيار مرة أخرى. ويذهب الراوي الشِّعري إلى محاولة تشخيص غرناطة وأنْسَنتها في ضوء مصيرها الطّارد الذي آلت إليه من الجهة العربية:

تحاول غرناطة القفز .. يبتعد البحر ..

تحلم بالسير .. يحتجب الماء ..

تلجأ للصخرة .. يخسر الظل ..

تبقى محاصرة .. . وتذلّ

فتمارس أفعالَها المتلاحقة تلاحقًا دراميًّا وهي تواجه الطبيعة (المائية) التي تستجيب لمسلسل حركتها الفعلية استجابة سلبية تناسب وضعها، فحين «تحاول غرناطة القفز» لمجاوزة المكان والوضع والشكل، فإن البحر (يبتعد) في إشارة إلى إخفاء محاولة القفز التي تستلزم ثبات الطبيعة حتى تتحقَّق.

وفي الصورة الدِّرامية الثانية (تحلم) غرناطة «بالسير» للمجاوزة أيضًا، إلا أن الماء «يحتجب» في إشارة إلى انمحاء الهدف الذي عقدت غرناطة حُلمها بالسَّير من أجله.

وحين «تلجأ» في الصورة الثالثة (للصخر)، فإن الظل «يخسر» في إشارة إلى فشل محاولة الاحتماء بالطبيعة، لتنتهي الصورة الكلية للمشهد إلى قدر من الثبات والاستقرار في الطاقة التَّدليلية للفعل «وتبقى»، زائدًا المعنى المتمركز حول الاتجاه ذاته «محاصرة» حيث تلقى مصيرًا تقليديًّا يعمل بوصفه نتيجة صورية حركية لتمظهرات الصور السابقة (تذل)، وهكذا يستقر المدى الحركي والدَّلالي للفعل «تحاول» في منطقة الفعل الخارجي «تذل».

لتأتي صورة أخرى تفسيرية تصوِّر غرناطة المشخَّصة وهي خارجة من فعلها وحركتها وحيويتها، إلى منطقة اسمية تخضع لآلة التصوير الخارجي وتستجيب لمعطياتها من دون أن تفعل:

لغرناطة الآن خيمتها .. وامتداد الطريق ..
وغرناطة الآن مطرودة في الممالك . . .
ذاكرة في السنابك . . .
غرناطة الغجرية .. أغنية الغجري .. وحزن اللآلئ
والسَّنْدِيان العتيق

فالمشهد الَّذي تكررت فيه «غرناطة» ثلاث مرات اتَّسم بالثبات التّاريخي والجغرافي والحيوي؛ إذ هي تحت العدسة العربية الرائية «لها خيمتها/ مطرودة/ الغجرية»، بمعنى أنها لا تملك كِيانها الأندلسي المعروف بعد أن تخلَّت عن تاريخها وتنازلت عن المكان وباعت حياتها، لا تملك من ملكها سوى «امتداد الطريق + ذاكرة في السنابك + أغنية الغجري + حزن اللآلئ + السَّندِيان العتيق» حيث يخلو المشهد من الحركة ويتكشف عن كِيان اسميٍّ بارد

مُفعم بالهجاء، يشهد هجرة الاسم «غرناطة» خارج ذاتها وكِيانها لتحتفظ على سبيل الذكرى بالاسم فقط، وهذا ما يفسِّر قوة الاسمية وهيمنتها في لغة المشهد.

ويستمر العزاء الاسمي في مشهد مركَّز آخر يحكي قصة الاغتراب والوحشة:

وغرناطة الآن موحشة .. والليالي ..

- يد في يد - والغناء اغتراب

إن الإمعان في تَكرار (غرناطة) لفظًا متوترًا ودالًّا موجعًا في صدى القراءة، من شأنه أن يصوِّر التسمية في شاشة القراءة ويستفزَّ رغبتها في التأويل.

فالوضع الذي آلت إليه (غرناطة) بمعيَّة (الليالي) في ثبات المشهد (موحشة)، يعزِّز القيمة التعبيرية لغياب المنظومة الفعلية. وفي مستوى أعلى وأكثر تعقيدًا، فإن لقطة (الغناء اغتراب) تدعم سلبية المشهد وثباته الشاخص، وتُحيل الفضاء الشِّعري على بكاء من نوع جديد على الأطلال، بحيث إنَّ صوت الغناء يفقد لغته وإيقاعه ويغترب في منطق الكارثة الذي امتهن الحُلم وضيَّع الحقيقة. ويبلغ العزاء أقصاه في تكثيف صورة الهزيمة وتحويلها إلى مشهد / شاهد يحكي قصة الخسارة العظيمة، مكتفيًا بالإشارة والدَّلالة:

سلالم مكسورة في السواد .. ورمح لغرناطة البدوية

يصبح سارية للحداد ..

فحشد الدَّوالِّ المؤسلَبة المتراكبة تراكبًا لفظيًّا ضاغطًا على مساحة الرؤية البصرية، يفتح رغبة القراءة على فضاء مُفعَم بالسُّكون والمُكوث خارج الزمن والمكان وبعيدًا عن حرارة الحدث (سلالم/ مكسورة/ السواد/ رمح/ غرناطة البدوية/ سارية للحداد). إنها شبكة من العوازل مليئة بعلامات الهزيمة، تعبِّر عن وجدان يبكي غناءً ويغنّي بكاءً، ينتهي إلى تشييع (رمح غرناطة) العاطل عن الفعل وقد استحال إلى (سارية للحداد)؛ إذ إن أداة النَّصر والحضارة هي نفسها علامة الحداد على زمن ولَّى إلى الأبد.

تستقر (غرناطة) في خاتمة المشهد الشِّعري تحت منظور العدسة العربية طللًا يقصُّ حكاية حضارة أفلت:

وغرناطة الآن قصر من الرمل .. أعمدة ..

ورفات ..

فهي في شاشة العصر الرّاهن «الآن» ليس سوى «قصر من الرمل + أعمدة+ رفات»، في خلاصة تجعل من الرُّمح المعدِّ لغرناطة ساريةً ترتفع إلى الأعلى معلنةً حدادًا نهائيًّا لحضارة «عربية» غابت إلى الأبد. لا شك في أن الحس الملحمي الممزوج بغنائية وجدانية عالية في قصيدة (رمح لغرناطة .. سارية للحداد)، قد انعكس في الميدان الشعري شبكةً من الصور التي عمل بعضها بقَدْر من الاستقلالية على صعيد التكوين المشهدي الشعري، واندفع بعضها الآخر ليتساوق دراميًّا مع الصور الأخرى، عمَّق دَلالة الانفصال والتفكك والحيرة والأسى التي اختزنها المعنى الشِّعري في طبقاته النصية المتنوعة.

واجتهدت القراءة في تأويل دَلالاتها على النحو الذي ناسب عنوان القصيدة (رمح لغرناطة .. سارية للحداد) من جهة، واستجاب لعنوان الديوان المكتفي بنصف عنوان القصيدة (رمح لغرناطة) من جهة أخرى. كما أن الإهداء (إلى نخلة ستشبه ذاتها) اشتغل على توثيق خاصية المعنى الشعري، وأعان القراءة في الوقت عينه على مد خيط التدليل إلى مناطق أوسع وأعمق، وهو ما يفسِّر رحابة اللغة الشعرية – قَدْرَ تعلق الأمر باستنفار صوت الوجدان شعريًّا وتفجير طاقة الغناء في القصيدة.

شبكة الموجِّهات وأساليب الحفر القرائي

تخلَّت القراءة في عصرها الذَّهبي الرّاهن عن جزء كبير من وظيفتها السَّلبية أحادية الجانب في التعامل التقليدي مع المقروء؛ إذ لم يعد للذهن بوصفه المرجع القرائي الحاسم ذلك الدور الاستبدادي في تقرير مصير القراءة،

وصوغ نتائجها بيقينية تبدو نهائية، من دون استفزازها أو إثارتها أو صدمها بأسئلة تقع خارج النَّسق الممتدّ من سواد الكتابة إلى بؤرة الاستلام الذهني، عبر القناة البصرية الموصَّلة غير المتدخلة، إذ كلِّفت هذه القناة بوظيفة النقل المحايد المجرد، فكانت العَلاقة شبه استهلاكية بين المكتوب/ المحفور على سطح بياض الورقة، والذِّهن المشتغل على التقاط الإشارات المبثوثة في نسيج الكتابة والعَلاقات المؤلِّفة لأنساقها ومنظوماتها، ومن ثَمَّ القيام بمحاولة تحليلها/ تأويلها/ تفكيكها، حسب طبيعة هذا الذهن وسياسته ومنهجه ورؤيته.

ودخلت القراءة عصرًا جديدًا منح منطقة البصر في القراءة وظيفة تعادل وظيفة المنطقة الذهنية، وتقدم لها خدمات كبيرة جدًّا تسهِّل لها فاعلية الدخول الصحيح إلى طبقات النص، والتَّعرف السليم على حيواته والتفاهم معه على نحو أمثل.

وقراءتنا في مجموعة «حليب أسود»[١٠] للشّاعر (المتوكل طه) ستمضي في سُبُل تتجرأ على كل ما هو متاح بصريًّا وذهنيًّا، وتطال ما يبدو مهملًا أو ثانويًّا وما يوهم بأنه غير مقصود، وستتكفل باستنطاق الموجِّهات التي غطَّت النص وغلَّفته بشبكة لا سبيل إلى إدراك حساسيته ومحايثة لبِّه والدخول الحُرّ في فضائه، إلا بتحري عمل هذه الموجِّهات ونواياها، ونقل جمالياتها الكامنة إلى سطح المشهد، والاستدلال بها للدخول في قراءة ثانية للديوان تستهدف متنه النصي بنظم بنائه وأساليب تعبيره. تشرع القراءة في افتتاح مشروعها من عتبة الغلاف الخارجي، وتعدُّه موجهًا أوليًّا يستلزم معاينة بصرية تمهِّد للانتقال إلى عتبة أخرى، تدعم رغبة القراءة في اقتحام النَّص وتمدُّها بقوى مضافة تمكِّنها من التواصل والتوغل والكشف. تدخل في تشكيل صورة الغلاف ثلاثة ألوان هي الحليبي والأسود والبني الفاتح، وتعمل بتجانس

وتداخل وتنافذ وتزاوج، وتخضع في ذلك لمحاكاة وتفاهم وانسجام تكسر فيها آلية الانتظام والهندسة، لتطلق حرية التداعي اللوني.

اسم المؤلِّف جاء باللَّون الأبيض مقترحًا الحياد، للإيهام بوظيفة النقل المجرَّد للحادثة، ينفصل عن عنوان الكتاب بنقطة حمراء مهندسة محاطة بخيط أبيض، والعنوان «حليب أسود» جاء بالأصفر المائل إلى البياض، وثمَّة لطخةٌ سوداء ساقطة عند أسفل يسار الغلاف تدعو لقلب صفحة الغلاف والشروع بافتتاح الكتاب. اسم المؤلِّف ساقط من الأعلى إلى الأسفل، يدفع أمامه عنوان الكتاب، لكنه يتشبث بمنطقة السواد ويحتمي بها من السقوط ومن مداهمة الألوان الأخرى، حتّى يتوافر على استقطاب البصر القارئ لإثارته ورسم مسار انتشاره على مساحة الغلاف، بعد الهبوط من أعلى اسم المؤلِّف إلى أسفل اسم الكتاب، ثم الانتقال إلى عموم المشهد بطابعه التشكيلي الموحي.

السَّواد الذي يعتلي سقف الغلاف يشير إلى سماء اللوحة، واللون الحليبي الذي يسقط من أسفل السقف ويغطّي معظم أجزاء البني الفاتح المؤلِّف لأرضية اللوحة، يستقر في أسفل السقف مسقطَ شلالٍ لا يخلص كثيرًا للونيته، وهو في كل مرحلة ينتج دَلالات تصب في المقترحات الملغومة للعنوان.

ليس ثمَّةَ تسليم بشيء محدد ولا إيحاء باتجاه محدد أيضًا، يضع القراءة على عتبة الأسئلة والتداول وإعادة المفاتحة البصرية مع صفحة الغلاف، وربما وضعه أمام البصر في أكثر من اتجاه.

يتكرر في أعلى الغلاف الخارجي الثاني ذي الأرضية السَّوداء الصِّرف اسم الديوان بالدرجة اللونية ذاتها وبحرف أصغر، وتتداعى إلى الأسفل إضاءات تعريفية/ احتفالية/ نقدية بمنجز الديوان لسميح القاسم وأحمد دحبور وغسان زقطان وحسين جميل برغوثي وأحمد رفيق عوض، على التتالي. وهذا الموجِّه أضحى تقليديًّا درج على تفعيله الكثير من الكُتّاب وهم يُرفقون

أعمالهم بآراء و وجهات نظر ولقطات نقدية تدعم تجربة العمل وتحرِّض على قراءته، ونلاحظ أن ترتيب الأسماء سلَّميًّا من الأعلى إلى الأسفل ينطوي على دَلالة في قيادة بصر القراءة نحو المستوى الذي يثيره الاسم في منطقة حضوره على الغلاف، ثم ما تثيره فيما بعد شبكة الأسماء حين تتَّحد في منظور بصري مشترك يؤكد أهمية العمل. ويثير لون الكتابة الأبيض طباقًا تشكيليًّا، يعكس جدلًا بين اللون «أسود» في العنوان «حليب × أسود» وهو يستقل بالنصف الثاني من العنوان ويغطي أرضية الغلاف الخارجي الثاني تمامًا، والأبيض المزروع في معظم مساحته بحروف صغيرة نسبيًّا، تُحيل على صورة البياض المفترض الماثل ابتداءً في الجزء الأول من العنوان «حليب».

وبذلك ينطوي التَّشكيل اللَّوني للغلاف الخارجي بوجهيه الأول والثاني على حمولة سِيمْيائيَّة يقتضي التوقف عندها طويلًا والاستغراق في تأمُّلها، للتَّسلح بأدوات استدلال إضافية تضاعف من إمكانية عمل المجهر التّأويلي على فك شفرات النص والكشف عن جوهر أدائه الفني والأسلوبي.

هذا الموجِّه لا يرضي غرور القراءة ورغبتها، ولا يسهِّل لها عملية الوقوف «مع» «أو» ضد؛ إذ يقدم للقارئ أرضية إيهامية تباغت ولا تستقر، ففي الوقت الذي تعتقد القراءة فيها أنها «مع» تجد أنها «ضد» أو بالعكس، فلا سبيل إلا مع تأجيل حسم قراءة هذا الموجِّه، بانتظار موجِّه آخر تستدعيه البقعة السَّوداء في نهاية أسفل الغلاف الأيسر، وتحرِّض على الانتقال إليه.

يقدِّم الشاعر ديوانه على سبيل الإهداء على هذا النحو:

أقدِّم هذا الديوان، إلى

الأمير العربي هارون الرشيد

الَّذي ربح كلَّ شيء، وخسر كلَّ شيء

المتوكل

تشتغل تجلِّيات الطِّباعة في هذا الموجِّه القِرائي بآلية الاستقطاب البصريِّ لنوعية الحرف و وضعه الخطِّي على بياض الورقة، فالسطران الأول والثالث كُتبا بحرف متقارب ومتشابه، يفصلان السَّطر الثّاني «الأمير العربي هارون الرشيد» عن الرابع الذي استقَلَّ زاويته اليسرى اسم الشّاعر «المتوكل» بالحرف ذاته الذي كُتب به السطر الثاني. ولعلَّنا يجب أن نلاحظ أنَّ لاسم «المتوكل» مرجعية تاريخية معروفة تنتمي إلى فضاء «الأمير العربي هارون الرشيد»، ليس الأمر مجرد مصادفة سيميائية اقتضاها فضاء تشابه الأسماء، فثمة حركة مقصودة تستهدف تماهيًا ما، وربما تعارضًا ما. إنها تقدِّم مقترحًا لاستنطاق الموجِّه وتأويل مُمكناته الشكلية – الأيقونة والدَّلالية – السيميائية. وصف هارون الرشيد بـ «الأمير – العربي» يتمتع بأفقٍ رمزي خاص يتصل بصُلب إنجازه – موضوع تَجْربة الديوان، وعام ينفتح على هَدَفِ هذه التَّجْرِبة وغاياتها ونواياها في الشِّعر وفيما حوله. وتعبِّر جملة «الذي ربح كلَّ شيء، وخسر كلَّ شيء» عن معادلة قاسية تفضي إلى الـمَحْو، أي أنَّ «خسر كل شيء» تمحو تمامًا «ربح كل شيء»، وبالتالي – على صعيد الاستقرار السِّيميائي للقول – يبقى الاسم الموصول «الذي .. » عاريًا من صلة موصول متاحة لاحتمالات لا حصر لها، تضخُّ الموجِّه بطاقات جديدة على الاندفاع صوب الحقل النَّصي، وقد اتسع حجم النداء في إشاراته المغرية.

على ظهر صفحة التقديم/ الإهداء تحتل الآية «١١٨» من سورة «آل عمران» الجزء الأعلى الأكبر من الصفحة، ونصُّها بسم الله الرحمن الرحيم ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا بطانة من دونكم يألونكم خبالًا ودّوا ما عنتم قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر قد بينا لكم الآيات إن كنتم تعقلون﴾ صدق الله العظيم.

وجاء في تفسير الآية (يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا بطانة أصفياء تطلعونهم

على سركم (من دونكم) من دون أبناء جنسكم ، بطانة الرجل و وليجته: خصيصته وصفيه، شبه ببطانة الثوب، كما يقال فلان شعاري، وفي هذا الحديث الأنصار شعار والناس دثار [١١].)

ونقل الإمام ابن كثير القرشيِّ الدمشقيِّ قول الرسول (ﷺ) في الحديث الشريف «ما بعث الله من نبيٍّ ولا استخلف من خليفة إلا كانت له بطانتان، بطانة تأمره بالخير وتحضُّه عليه، وبطانة تأمره بالسُّوء وتحضُّه عليه، والمعصوم من عصمه الله [١٢]» ليدعم تفسيره للبطانة على النحو الَّذي يفصِّل ما اختزلته الآية القرآنية.

ويذهب عبد الكريم المدرِّس المذهب التفسيري ذاته في أن البطانة هي الثَّوب الذي يلي الجسد، ويختص المفهوم بالإنسان ممن يبث أسراره إليه، يعرِّفه الرجل أسراره ثقةً به. والخبال الفساد مطلقًا، وأصله الفساد الذي يلحقه الحيوان فيورثه اضطرابًا كالجنون [١٣].

وينحدر هذا الموجِّه القِرائي من مسافة قرائية تتصل بمرجعية قرآنية، كان للقراءة فيها الحظُّ الأوفر من جهة، ومن جهة أخرى فإن الموجِّه يستعين بها للتضامن مع الموجِّهات الأُخر، في سبيل خلق مُناخ قرائي يستعد للمواجهة مع المتن النَّصي، وتقترح الآية الكريمة وما يعقبها على الصفحة من حديث لـ «خليفة عباسي» يقول فيه: «من فسدت بطانته أُتي من مأمنه»، إثارة الأسئلة التي تتضمنها البؤرة المركزية النَّصية التي نهض عليها الديوان، وتَحفِر للقراءة مداخل أو تعمِّق مجرى المداخل التي حفرتها وتحفرها الموجِّهات الأخرى المصاحبة.

كلمة الشّاعر (سميح القاسم) الموسومة بـ «هذا الصَّهيل» التي تشغل صفحتين في مقدمة الكتاب، تعمل بوصفها موجِّهًا صريحًا، يصحِّح فيه قناعات ويعدِّل أخرى ويقترح قناعات جديدة، تضع الشاعر «المتوكل طه» في خط شعري خاص يضمن له خصوصية وتفردًا ما.

ولعلَّ سِيميائية التَّسمية بهذا المنطق الإشاري المتقصِّد الإثارة «هذا – الصهيل» تُحيل على كون دَلالي يفيض بالمفردات المولدة «خيل/ سباق/ صيحة/ ثورة/ إعلان/ تمرد/ انطلاق/ استثناء/ حريّة .. إلخ»، ويشتغل هذا الكون الدَّلالي على منصَّة الموجِّه، ويقود القراءة إلى الانتظام داخل مجرى المداخل التي رسمتها وترسمها الموجِّهات جميعًا، ويحرِّض سميح القاسم على توجيه القراءة عبر (هذا الصهيل) بقوله:

«كثيرًا ما يسألونني عمّا إذا كان جيلنا الشِّعري «عقبة» على طريق الأجيال التالية من سلالة الشعراء العرب الفلسطينيين. ويذهب آخرون إلى صيغة «السَّقف الشِّعري» الذي جعله جيلنا «عسيرًا» على التَّجاوز! ويمنحني هذا العمل الشِّعري الذي أبدعه أخي وصديقي وزميلي «المتوكل طه» حجَّة دافعة للردِّ على دعاوَى «العقبات والسقوف»، بما يؤكد عبثية هذا الطرح ومحدودية أفقه، بإزاء خصوبة الولادة الشِّعرية المعافاة أبدًا. نحن هنا مع عمل شعري متأجج بالماويَّة وقوة النَّماء، يشكِّل فصلًا هامًّا في تجربة «المتوكل طه» وانطلاقة نوعية نحو تشكيل الصَّوت الخاص والسمات الشخصية لتجربة عالية، من مرحلة ما بعد جيلنا.»

إنَّ هذا الموجِّه/ التقديم «هذا الصَّهيل» من دون شكٍّ قول يَمْضي في انتزاع العقبات نحو قراءة حرَّة، لا تُحيل على مرجعيات في إحالة المقروء النَّصّيِّ إلى مُنجز في المشهد العام وتعمُّد إلى خلق خصوصية، فضلًا عن تحطيم العقبات ورفع السقوف.

إنَّ الموجِّه هنا يدفع القراءة إلى الإخلاص للنَّص عبر اقتراح قراءة خالصة.

يظهر موجِّه مضاف يعمِّق شبكة الموجِّهات ويرسم لها مسارًا آخر؛ إذ يتضمن إشارة إلى إتاحة فرصة جديدة للقارئ، لكي يعصر النَّص ولا يؤخذ بمرجعيته التاريخية على نحو كلِّي، فضلًا عن أن الإشارة توكيد لعَلاقات

مبثوثة في مناطق غير قليلة من النَّص:

«لم يكن العصر العبّاسي قد عرف الاستنساخ الَّذي تحقق بميلاد «دوللي» بقدر ما عرف، بطريقة ما، التناسخ، حيث تتسلَّل روح الميت، لتدبَّ في جسد مولود جديد، ليكون امتدادًا للميت، ونسخة رُوحية عنه. وفي عصرنا الفلسطينيِّ المعيش والعربي عامة، يبدو أن ثمة من جاءوا صورًا حرفية عن البرامكة، لكنهم يلبسون بدلة الكمبرادور، ويشعلون السِّيجار على طاولة غسل الموتى، ويلتقون الصِّحافة، ليؤكدوا أهمية بقاء الحال على حاله، وحيوية أن تتجمَّد شرايين الحياة، ليظلّوا المتنفذين، والحاكمين بأمره.»

يضع «المتوكل طه» هذا الموجِّه وضعًا استفزازيًّا يستخدم فيه آليّة الـمُضاهاة والمقابلة، ثم النقد والكشف، ليحمِّل القراءة مسؤوليةً مضافةً تخضع فيها لآليته هذه، وتتجه نحو مُرتكزات يعلِّقها الموجِّه في ذاكرة القراءة وهي تشرع في توغُّلها داخل طبقات النص، ونحسب أن الموجِّه هنا مثلما يمكن أن يحسب لصالح النصِّ، فإنّه يمكن أن يحسب ضده بالقدر ذاته أيضًا، على الرغم من أهميته عند الشّاعر؛ إذ وضعه في صفحة مستقلة وبحرف عريض في شكل أشبه بالإدانة.

فيما أسماه الشّاعر «كشف الكلام/ التقديم» عبر خمس عشرة صفحة من صفحات الكتاب من (١٣-٢٧)، يلتقط معلومات تاريخية دقيقة، تقدم كشفًا مهمًّا للحادثة التاريخية المتعلقة بنكبة البرامكة. التقاط المعلومات موجِّه والكشف موجِّه أيضًا على نحو يخدم فضاء النصّ.

واعتمد الشاعر في اقتباساته على المراجع والمصادر الأكثر أهمية تقريبًا، فأخذ من الجهشياري والمسعودي وابن الطقطقي والطَّبري والخطيب البغدادي وابن خلِّكان وابن الأثير والمسعودي والأتليدي والأصبهاني وابن العماد واليافعي وابن خلدون واليعقوبي وابن قتيبة والمقدسي، مثلما

أخذ من شوقي ضيف وبروكلمان وديورانت. وهو يسلِّط إضاءة موجِّهة اعتمدت اقتباسات تاريخية محدَّدة توجه القراءة نحو مسارات معينة في عملية الاستدراج التي سيقوم بها النصُّ فيما بعد. إن الوعي المَزحوم والرُّموز والإيحاءات والدَّلالات، ما هي إلا سبيل مؤدلج لتعبئة القراءة بطاقة بصريَّة وذهنية مضافة، تدفع ببصرية القراءة وذهنيتها نحو التوغُّل في مناطق مهيَّأة للاستقبال، وعزلها عن مناطق أخرى تبدو غامضة أو غير مؤهلة على الأقل.

وتقبل القراءة – في نَظَرنا – قدر تعلق الأمر بهذا الموجِّه، قراءتين الأولى بأخذ الموجِّه والثَّانية بتقويضه وعزله، ولكل قراءة منهما منهج ورؤية ومصير.

يذيَّل الكتاب بعنوان «**صدر للمتوكل طه حسب الطبعة الأولى**» يتضمن أولا: «**الشِّعر**»؛ إذ صدرت به الدواوين الثلاثة الأولى «مواسم الموت والحياة» ١٩٨٧، «وزمن الصعود» ١٩٨٨، و«فضاء الأغنيات» ١٩٨٩ في فلسطين على التتالي.

وصَدَر له ديوان «رغوة السؤال» ١٩٩٢ و «ريح النار المقبلة» ١٩٩٥ في فلسطين أيضًا؛ في حين صدر له ديوان واحد خارج فلسطين هو «أو كما قال» ١٩٩١ عن المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر في بيروت، ويعود لإصدار ديوانه الجديد «حليب أسود» عن دار الشروق في رام الله.

فضلًا عن ذلك فله في مجال «الدراسات» ثانيًا: خمسة كتب متنوعة الاهتمامات صَدَرت كلها في فلسطين ما بين عاميْ ١٩٨٧–١٩٩٨. ويمكننا أن نستشف من هذا الموجِّه جملة دلالات، منها كثافة الإصدار من بداية النَّشر عام ١٩٨٧ حتَّى الآن، بمعدل كتاب في كل عام تقريبًا، وهذا إنما يكشف عن حيوية المتوكل وجدِّيته في مشروع الكتابة شعرًا ودراسة، وهو بطبيعة الحال جزء من حيوية القضية الفلسطينية وجديتها بالنسبة إليه. والدَّلالة الثانية أن مكان النشر عمومًا ودائمًا في فلسطين توكيدٌ لحسِّ الانتماء والوجود

والحضور، بحيث إن فلسطين ليست ماثلة في لبِّ نصِّه الإبداعي وجوهره، بل في المكان الَّذي يرى نصُّه فيه النور. وهذا يعكس إصرارًا على إبراز الهُويَّة الفلسطينية عبر أيِّ نشاط ذهني وإبداعي وميداني وتقاني. ويوفِّر هذا الموجِّه فرصة مضافة أخرى لقراءة نص «حليب أسود» قراءة فلسطينية، أو على الأقل داخل هذا الفضاء على نحو من الأنحاء.

نعود الآن لاستنطاق الموجِّه المركزي من بين شبكة الموجِّهات، وهو عنوان الديوان «حليب أسود» وتقصّي الإحالات التي يمكن أن يُحيل عليها، والإشارات التي يمكن أن يُومئ إليها بمختلف تشكيلاته. إذا ما دققنا في الحالات والإشارات المستقلة التي يمكن بلوغها أو الإحساس بها في مفردة «حليب»، فإننا سنكتشف ستارة تخفي وراءها صورًا لنقطة الحياة والبياض والطفولة والنقاء والصفاء والأمومة والعطاء بلا حدود وبلا ثمن .. إلخ، كما أننا في الوقت عينه عندما نعاين مفردة «أسود» فإنها تحيلنا أولًا إلى «راية بني العباس»، فضلًا عن صور للقتامة والظُّلمة والخفاء والعمق والحجب والغموض والعزل والخوف وعدم الاطمئنان واللامعرفة.

الوضع التَّنكيري للمفردتين «حليب × أسود» ضاعف هذه الإحالات والإشارات، وَرَفَدَها بما يعمِّق قوتها في التَّصوير والتدليل. ويمثل ما تقدم الطبقة الأولى التي يصنعها الموجِّه في طريق استراتيجية القراءة، في حين تفضي إضافة «حليب» إلى «أسود» في عتبة العنوان «حليب أسود» إلى اقتراح طبقة ثانية لعمل الموجِّه تجدِّد تحدِّيها للقراءة.

حقَّقت الإضافة هنا انزياحًا حادًّا قلب الموازنات الدَّلالية لإحالات المفردتين وإشاراتها، بحيث امتد سهم «حليب» إلى فضاء «أسود» لإحالة وضوحه الدَّلالي على لَبْس وإثارة واستفزاز لمنطقة القراءة، كما اخترق سهم «أسود» فضاء «حليب» وقلب واقعه الدَّلالي قلبًا عموديًّا وأفقيًّا وأحال الكون الدَّلالي فيه إلى مشهد جديد يتطلب قراءة جديدة أفقية متعاكسة، من اليمين

إلى اليسار، وكذلك من اليسار إلى اليمين، كيما تتمكن من اقتراح مستويات دلالية مضافة، تفتح أفق المطابقة البلاغية الحادة بين «حليب» ببديلها اللَّوني «أبيض» وبين الجار العاري الصريح اللون «أسود»؛ إذ يتحقق بينهما جدل المطابقة، لتفضي هي الأخرى إلى مستويات جديدة، فـ«حليب × أسود» ينتج كونًا دلاليًّا معينًا، كما أن البديل اللَّوني لـ «حليب/ أبيض × أسود» يقيم كونًا دلاليًّا آخر. وعبر تفاعل كل هذه المستويات يمكننا أن نصل إلى شرفة علامية تهيئ لقراءتنا إمكانية الإطلال على المتن الكتابي.

تتصل التَّسمية أيضًا بالميراث الشَّعبي «المثل الشعبي»؛ إذ يضرب المثل «حليبك أسود» لمن يكشف عن سلوك غير قويم يشذُّ عن السوق الأخلاقي، ويعكس اعتقادًا بفساد «حليبه»، فساد النَّشأة والتَّربية على نحو يقوده إلى الإتيان بأفعال سوداء تماثل حليبه الموصوف بالأسود لسوء التنشئة.

تحقِّق هذه الموجِّهات جملة وظائف في حقل القراءة، فهي محطّات استدراج تغري القارئ بارتيادها والتسليم بقوانينها في إحكام القراءة داخل ضوابط تشترطها طبيعة كلِّ محطَّة، بحيث تتجه القراءة وجهة تسير في المسار الموصل إلى مَكنز النص وما تثوي فيه من جماليات، فضلًا عن خصوصية المكوِّنات الشِّعرية بآلياتها وأدواتها المؤلِّفة للكيان النَّصي. بمعنى أنَّ الموجِّهات تعمل بمثابة إعداد لمسرح الحَدَث المركزي، تتيح له فرصة النمو الدرامي بما يتَوافر عليه من ديكورات وفضاءات تهيئ استعدادًا خصبًا للتلقي، وقد غُذِّي بما يجعله قابلًا للاستعمال والتفاعل والاستقراء والاستنتاج، وخلق وجهة نظر، أو الانتهاء إلى بناء موقف. وتفضي اقتراحات الموجِّهات جميعًا إلى الكشف عن بؤر ومُناخات وأطر اشتغل عليها النص، ولا سبيل إلى إدراكه وعقد صلة الحوار الأدبي والثقافي والحضاري معه من دون الالتفات إليها والتمعُّن بها.

تقوم الموجِّهات إذن بزراعة المناطق المحيطة ببؤرة السَّرد بمواطئ أقدام تساعد المتلقي/ القارئ في التوجُّه نحو البؤرة، وهي تتسلَّح بواخزات تجعله يتفادى ألغام السرد، ومصابيح تضيء مناطق السرد المعتمة، واستعدادات عاطفية لتفادي فتنة السرد. كما تقوم بإشاعة مُناخ ملحمي يوزع الذهن القرائي في أرجائه، ويرفع استعداده لتلقّي نص مُفعَم بحسٍّ ملحمي لا يُدرَك بقراءة بصرية، يصدم فيها وعي القراءة البصري والذهني بسواد الكتابة على سطح النص مباشرة، لأن ذلك سيحول دون استمتاع القارئ ببراعة هذا المُناخ وسطوته وسَعته. وتقوم أيضًا بأسطرة الحدث أسطرة أدبية تحمل اقتراحًا لعزل التاريخ، والاستنارة بالنص الإبداعي لقراءة الحادثة التاريخية، لأنَّها قراءة مُزدوِجة مركَّبة ثُنائية، لا تفصل بينها الأزمنة والأمكنة، بل تُداخل بينها وترفعها مشهدًا بانوراميًّا تتزاوج فيه الرُّؤى والمُدرَكات والأحاسيس والأفكار، في خليطٍ عجيب أمام بصر القراءة و وعيها، لتنقذ القارئ من مَغبَّة الوقوف اللِّساني على مشارف النص والتورط في الاستسلام لبياض الورقة، والاستجابة العفوية للذة سريعة قد تكون وهمية.

الفصل الرابع

مغامرة الشكل
وتشظّي الكون الشعري

مدخل

يدخل النص الشِّعري وهو يسعى إلى تحرير جمالياته في مغامرة شكل تدفع اللُّغة إلى استثمار وسائلها المتاحة وإمكانيتها وطاقاتها التي يتمخض عنها نظامها، من أجل الوصول إلى لحظة تعبير استثنائية ضاجَّة بالمعنى تغني الكون الشِّعري وتحفزه وتجعله قابلًا للتشظّي، فاللغة – حسب ريفاتير – «تعبِّر، والأسلوب يجعل لهذا التعبير قيمة [1]»، هي القيمة الشِّعرية التي تعزِّز أهمية النص وتحرِّضه للاستجابة والتفاعل مع المِجهر التأويلي، الذي هو القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجَّل وفهم الملتبَس وقبول المحتمَل[2].

ولا تتوقف مغامرة الشكل الشِّعري عند حدود المُنجَز الثَّقافي والأسلوبي في رفع الكفاءة الشِّعرية للنص، بل تتجاوز ذلك إلى تفجير المكامن الشعرية لضخِّ الأشياء بطاقة حياة مضافة، ذلك أن أهمية الشكل الشِّعري وأساسه في رُوحه المغامرة تتأكد في كونه «ملاذنا من الموت واستنزاف السنين. الشكل مصنوع لكي يدوم. أحيانًا يكون تحدِّيًا، وأحيانًا أخرى يكون حصنًا أو نصُبًا تَذكاريًّا، لكنه يمثل دائمًا الرغبة في البقاء، إنه الزمن، مكثَّفًا ومتحوِّلًا، وهو يقف في مواجهة الزمن الواقعي لا كبنيان ثابت بل كمعمارية حية [3]»، بحيث

يصبح النص الشعري فنًّا تتكشف مغامراته الجمالية في قدرة شكله على التعبير عما لا يقال[٤]، على النحو الذي يختزن في كونه الشعري تعددية كبيرة وتنوُّع مُدهِش ودَلالات متشظية عابرة للمرجعيات ومتعالية عليها.

إن محاورة مغامرة الشَّكل واستيعاب طاقة التَّشظي والاحتمال في الكون الشِّعري تحتاج في ميدان التأويل إلى نظرية شاملة للقراءة، وذهبت الجهود البحثية للقراءة والتلقي والتواصل الأدبي إلى التأكيد على أن هذه النظرية الشَّاملة «ينبغي أن تصف ثلاثة حقول يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها لأنها في تداخل مستمر، ونحن نخلط بينها في معظم الأحيان:

«١- النَّص نفسه باعتباره مجموعة من الدَّوالّ التي ينبغي تأويلها.

٢- نصّ القارئ أو القارئ باعتباره نصًّا.

٣- تلاقي النَّص والقارئ، أي عمل الدَّلالة.

«لا ينبغي على نظرية القراءة أن تقدم وصفًا تامًّا لهذه الحقول الثلاثة فحسب، بل إن أي فعل شامل للقراءة ينبغي له بوضوحه ودقته وانفتاحه على التَّعددية النّصيَّة أن يحاول التَّمييز بوضوح في سريانه بين محافل اللعب الثلاثة[٥].»

من هنا تأخذ مغامرة الشَّكل قيمتها في تحدّي القراءة الشّاملة بكون شعري متشظٍّ، لكونه الخيال والتنوع والتناغم والحركة الدائرية المتموِّجة للعلامات والتداخل والغواية؛ إذ تتحول المواجهة بينها إلى مغامرة جمالية دائبة تضاعف متعة البحث ولذة الاكتشاف.

المطابقة الشعرية: خيال النسق الهندسي

قصيدة تقاطعات للشّاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدة حالة تتكثَّف فيها مواقف غير مرئية من الحياة وتعتمد في بنيتها الفنية على صِراع ضدَّين غير قابلين للتَّوافق والمصالحة:

وتكون أمسية
مطر كخيط الغزل
يقطعني وأقطعه
وشوارع تنصبّ في جسدي
وأعبرها!
ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به
يفرِّقه ويجمعه
ويكون نهر يقتفي أثري
وريح مثقل بالغيم والأصداء
يدفعني، وأدفعه
ويكون أنى حين ألقاه .. أضيِّعه (٦).

وسنحاول تحليلَ القصيدة من خلال تجلِّيات الفن البلاغي المعروف «الطِّباق»، إلا أَنَّنا سنبتعد قليلًا في الإفادة من معطيات هذا الفن خارج الأُطُر المتعارف عليها لحدود المصطلح؛ ففنون البلاغة – في ما نزعم – تحمل في دواخلها خاصية التَّطور والإبداع والاتساع غير المتناهي في تطوير المصطلح وتوسيع رقعة مُنجزاته الفنية داخل مظاهر أسلوبية متنوعة.

ولعلَّ في اسم القصيدة (تقاطعات) تجسيدًا حيًّا لفن المطابقة؛ إذ إن التقاطع يعتمد أساسًا على التضاد والتقاطع والمخالفة حدّ التناقض، ولا يعتمد الطباق في القصيدة على تضاد المفردات، بل تضاد الصُّور، في حين تقوم المفردات بدور الأداة الأخيرة لاستكمال عنصر المخالفة الضِّدِّية.

وتكون أمسية
مطر كخيط الغزل
يقطعني وأقطعه

ستحقق الصّورة الأولى من الطِّباق في هذا المقطع بين (يقطعني – أقطعه)؛ إذ تجيء أفعال المطابقة هنا كنتيجة لمعطيات عموم الصورة، فيأخذ الفعل (يقطعني) شكل الفعل العمودي لأنه يستقي أداءه الفعليَّ من (مطر) المشبه بـ (خيط الغزل)، في حين يأخذ الفعل (أقطعه) شكل الفعل الأفقي، لأنه يرتبط بالشّاعر الَّذي يسير في اتجاه أفقي وهو يقوم بقطع استمرارية التَّساقط العمودي لخيوط الغزل المطرية. إن عنصر التقاطع واجب الحدوث بفعل اعتماده على عوامل طبيعية خاضعة لقوانين الطبيعة وأنظمتها المعقَّدة، فالمطابقة لا تصل حدَّ الضِّدية الكاملة المتصارعة، فقد جاء التقاطع طبيعيًّا خاليًا من الصِّراع.

أما التقاطع في الصّورة الثانية:

وشوارع تنصبّ في جسدي

وأعبرها

فيستمر على نفس النَّسق الهندسي بين (تنصبُّ في جسدي – أعبرها)؛ إذ تتحول الشَّوارع بحكم علاقة الشّاعر النَّفسية بها إلى أعمدة تنصبُّ في جسده عموديًّا، فيتقاطع معها بأن يعبرها أفقيًّا وبهذا تحصل المطابقة. وعنصر الصراع هنا أكبر من الصورة الأولى لأنَّها ترتبط بموقف الشّاعر النفسي من الشَّوارع التي تمثل المكان الذي يصعد – من خلال شكله ومكوِّناته الأسفلتية – حالة الضياع والتشرد والغربة، فلا تكون الاستجابة الفعلية أكثر من (أعبرها). إن العبور هنا، إحساس الشاعر، ليس عبورًا سلوكيًّا مجردًا، لكنه إحساس داخلي بامتهان قدسية الشَّوارع الحضارية وتجاوزها وتحطيم صورة سقوطها العَمودي على جسده، لكن النَّسق الهندسي للطِّباق لا يلبث أن يتغير في الصّورة الأخرى:

ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به

يفرِّقه ويجمعه

ليأخذ الصِّراع شكلًا مساحيًّا مكانيًّا بين (يفرِّقه - يجمعه)، فالبلل الصقيل السّاقط على الضَّوء سُقوطًا عموديًّا أيضًا، يستقر استقرارًا جزئيًّا على السطح الزُّجاجي للضوء، ليبدأ لعبته التي على أساسِها تتحقق المطابقة، فمرة (يفرِّقه) لتتسع حجم مساحته الضوئية وتأخذ انتشارًا أوسع، ومرة أخرى (يجمعه) لتضيق مساحته الضوئية ويتقلص حجم انتشاره.

ويعتمد فعل البلل هنا على درجة كثافته من جهة وعلى قدرته على تحمُّل حرارة السطح الزجاجي للضوء وهو يقوم بفعل مضاد آخر من جهة أخرى، ففي حين تكون درجة حرارة البلل واطئة تكون درجة حرارة السَّطح الزُّجاجي مرتفعة جدًّا، فينشأ بينهما الصِّراع الذي يتمخض عنه طِباق حاد نسبيًّا بين حركة الفعلين و واقعهما النَّتيجي.

ثم يتحقق طباق آخر في الصّورة الأخرى:

ويكون نهر يقتفي أثري
وريح مُثقل بالغيم والأصداء
يدفعني وأدفعه

الطِّباق بين (يدفعني - أدفعه)؛ إذ يرتبط الفعل (يدفعني) بالريح المُثقلة بالغيم والأصداء والقادمة - بطبيعة الحال - في اتجاه معاكس لاتجاه سيره، لذلك يحصل فعل الدفع يقابله (أدفعه) فعل مليء بالمواجهة والصِّراع والحدية، صراع من أجل استئناف الحركة واستمرارية الفعل. ولعلَّ صورة (نهر يقتفي أثري) تمثِّل تعزيزًا نفسيًّا للفعل (أدفعه)، لأن النَّهر يسير باتجاه مخالف لحركة الريح، باعتبار أنه يقتفي أثر الماشي، أي إنَّ اتجاه سير النَّهر مع اتجاه سيره، ضد سير الريح المعاكس، وبهذا تحصل الموازنة بين (نهر+ يدفعني) و (ريح + أدفعه). تترشح نتائج المطابقة كلها في الصورة الأخيرة

للقصيدة وهي تصنع اللمسات الأخيرة للحالة التي كان الشّاعر يطمح إلى تجسيدها.

ويكون أنى حين ألقاه .. أضيعه!

إذ تأتي صورة المطابقة التّامة في وُلوج تحقُّقها وتكوُّنها ونُضجها الفني بين (ألقاه – أضيِّعه).

إذن كانت كلُّ التَّقاطعات السابقة إيذانًا وبرهانًا من الطبيعة على التَّقاطع الحاسم الذي يسير الشّاعر باتجاهه، فقد هيأت التقاطعات السابقة ذهنه لاستقبال التقاطع الأخير المحبط، ففي اللحظة التي يلقاه فيها يضيعه، إنها لحظة قاسية مُدمِّرة تفصل بين فعلين يمثلان اتجاهين متناقضين تمام التناقض.

وقد أسهمت (حين) الظَّرفية في منح الموقف هذه الصفة اللَّحظوية، التي يتوقف الزَّمن فيها أو يختفي. إن تَكرار فعل الصَّيْرورة (وتكون – ويكون – ويكون – ويكون)، بهذا الحجم غير الاعتياديّ، قياسًا بالحجم اللُّغوي العام للقصيدة، إنما يوحي – انطلاقًا من موقف الشاعر المطروح من الطبيعة والأشياء – بالدور الكبير الذي يلعبه الفعل الخارجي (الطبيعي)، في اختراق عالم الداخل ومواجهة رد فعله، والتقاطع معه، لا سيما وأن الجملة الفعلية الأولى التي تبدأ بها القصيدة تشكيلها الطِّباقي (وتكون أمسية)، تأتي على أنها نتيجة نهائية، ليس للشاعر دخل في إحداثها أو تكوينها، فقد استقرت على أنَّها حالة على الشّاعر أن يتقبَّلها ويتحرك وجوديًّا من خلالها. وهذا يمثل أيضًا شكلًا من أشكال المطابقة التامة بين الفعل الخارجيِّ المهاجم، ورد الفعل الداخليِّ المدافع، في سبيل الحفاظ على الموازنة الَّتي يبدو أنْ الفعلَ الأخير من القصيدة (أضيِّعه) أطاح بها وأبقى على قلقها وعدم استقرارِها.

لقد كان عنصر الحركة طاغيًا على المساحة اللُّغوية للقصيدة عبر سيطرة الأفعال المضارعة (وتكون – يقطعني – أقطعه – تنصبُّ – أعبرها – يكون

- يلعب - يفرقه - يجمعه - يكون - يقتفي - يدفعني - أدفعه - يكون - ألقاه - أضيعه)، وهي تعطي لزمن القصيدة، المحدَّد بـ (أمسية) ذي التوقيعات الموسيقية الهادئة التي لا تخلو من بطء نسبي يتفق بعض الشيء مع المُناخ النَّفسي العام المَشاع في القصيدة، حرارةً كبيرة هيأت الأجواء الكاملة لحدوث التَّقاطعات التي تعتمد في تحقيق وجودها على الأفعال.

التَّنوع البلاغي: مغامرة البُؤر الشِّعرية

تدخل مجموعة - الأسئلة[٧] - للشاعر «سامي مهدي» تَجْرِبة شعرية فريدة تستحق التأمل والمواجهة المغامرة. وسنحاول خلال تأملنا في تشكيلاته البلاغية أن نلقي الضَّوء على بعض المفاصل السوسيو - فنية التي يستوعبها الشَّكل البلاغي من خلال انعكاساته على مُجمل الصور الشِّعرية. وستنقاد مغامرتنا القرائية باتجاه أشكال بلاغية بعينها تعكس صورة التنوع وتستجيب لرُوح المغامَرة الشِّعرية في بؤرها المكتنزة:

ها أنت الآن تُداهم رُوحي

فتنوِّر كل زواياها

وتفيض بها ..

تتحقق سَوْرَةُ الحب من خلال هذا التشكيل البلاغي المجازي الذي رسم خطه الأول الفعل (تداهم - روحي) ناقلًا الصّورة إلى فضاء المجاز؛ إذ استكملت صورته عبر تكامل السَّيطرة الفعلية - المجازية - على مساحة الصورة. ويتألق المجاز هنا من خلال ثلاث انتقالات درامية، يَربطها خيط سِحْري واحد، فعبر اختراق الرُّوح وتفجير استعدادها الدائم (تداهم - روحي) تتحقق الانتقالة الثانية - التنوير - وطرد كل رُكامات الظُّلمة التي اختنقت بهذا النور الطافح (فتنور/ كل/ زواياها)، وعند الانتقالة الثّالثة تتحقق النبوءة وتصل الرُّوح إلى سفر الفيض والتَّطهير (تفيض بها) لتمزج بعد

ذلك في خضم هذه التوصُّلات المجازية الروح بالروح، وتتكامل المعجزة.

ويتجسد فعل المغامرة في التَّركيب المتعامد لحركة الأفعال الثلاثة وهي تخترق الكون النَّصي؛ إذ يتدخل الفعل (تداهم) في إثارة مُناخ اقتحامي يحفِّز روح المغامرة، ويسهِّل الأمر لاستيلاد منطقة فعل جديدة تتمثل بالموحيات المكثَّفة والمتشظِّية للفعل (تنوِّر).

وتبدو الصّورة المجازية أكثر تماسكًا في:

سقط الثلج هذا الصباح

كثيفا

فغطى المدينة بالصمت

فالثلج حين يتراكم ويتكاثف يغلِب عليه البياض، واللَّون الأبيض في انعكاساته النفسية يبعث على السُّكون والصَّمت، ولا سيما إذا كانت مساحته اللَّونية واسعة وعميقة، فضلًا عن أن سقوط الثلج بهذه الكثافة من شأنه أن يعطل حركة الحياة ويثقلها. وتبدو الصورة إلى هذا الحد عادية ليس فيها ما يثير، إلا أنْ (غطى المدينة بالصمت) هذه الصورة التي شكلَّها الفاعل البلاغي تشكيلًا استعاريًّا تتألف أساسًا من محورين، الأول: هو اللَّون الأبيض بقيمه الدَّلالية التقليدية الباعثة على الهدوء والسَّكينة، والثّاني: تعطيل حركة الحياة. إن توهُّج (الصمت) هنا هو الَّذي غير مُجريات الفعل التَّصويري الاستعاري في عموم الصّورة، ونقلها في الوقت ذاته من نثريتها إلى شعريتها.

إن التشكيلات البلاغية في – الأسئلة – كثيرًا ما تتداخل وتتفاعل، حيث يتقاطع في بناء الصورة الشِّعرية أحيانًا أكثر من فن بلاغي:

ما أضيعَ النَّار إن لم تجد زيتها

أو تجد ما تضيء

إذ استخدم الشّاعر دالًّا (النار) بوصفه دالًّا مركبًا، فهو رمز الإبداع – الأمل –

الحياة الذي يفتقد ذاته وعطاءه إذا لم تتوافر له مستلزمات الدَّيمومة (زيتها) من جهة، ومبرِّرات الوجود (تجد ما تضيء) من جهة أخرى. وبهذا تكون الصّورة البلاغية في بنائها السِّيميائي على شكل مثلث قمته (النار)، ونقطتا ارتكازه (زيتها – تجد ما تضيء)، وأيُّ خلل في إحدى نقطتي الارتكاز يضع القمة في حالة من القلق وعدم التوازن تدفع بها إلى الخمود والتَّلاشي. كما أنَّ ثمة تناسبًا طرديًّا بين نقطتي ارتكاز المثلث، فكلما زاد (الزيت – مستلزمات الدَّيمومة)، زادت الحاجة إلى توسع دائرة (تجد ما تضيء – مبررات الوجود) لكي يتحقق التَّناسب المشروع، ومن ثم تكتسب (النّار – الحياة) أهميتها وإشراقها. في الوقت نفسه نجد في هذه الصّورة فنًّا بلاغيًّا حركيًّا آخر، هو الطِّباق عبر جناحيه (أضيع) و (تجد + تجد) لأنَّ المعنى الفعلي لا يكتمل بـ (تجد) الأولى، ولكن بمزاوجتها والتحامها بـ (تجد)، الثّانية، يكتمل الجناح الثَّاني للطباق الَّذي يقابل جناحه الأول (أضيع)، على النَّحو الذي يؤكد جدلَ الحضور والغياب في بؤرة الدَّال المهيمن «النَّار». وتمضي مظلَّة «الأسئلة» في نشر تشكيلاتها الاستعارية على مساحة الوحدات الشِّعرية الفاعلة:

ويصغي
فينغرز الصوت في أذنيه،
وترعد أصداؤه في الدماء ..

إذ استعار للصوت صفة فعل مادية (ينغرز)، ذلك لأنَّ الصَّوت يدخل الأذن عادة، ويؤثر فيها على نحو يتناسب مع طول الموجة من جهة، وقوة التَّردد من جهة أخرى، وقد استعير هذا الأثر الفعلي لتوكيد الحضور وإثباته. وتستمر الصّورة الاستعارية في (ترعد) صفة الصوت الرَّعدي الذي يحدث في السَّماء، استعارها الشّاعر (في الدماء) ليمنحها معنى القوة والتفجر، ولتكون مصدرًا للقلق والثورة والتساؤل. ويبدو أن الصّورة الشِّعرية تكونت من خلال بناء فعليٍّ دراميٍّ، فـ (يصغي) مرحلة تهيئة الموقف وإكمال استعداده، ليدخل

في مرحلة الصِّراع (ينغرز)، وصولًا إلى (ترعد) حيث تفجُّر الصِّراع وحَسْمه.

وهذه الانتقالات الدرامية اللولبية تموِّن التَّشكيل الاستعاري بحركة تدليل تتضاعف قيمتُها السّيميائية كلُّما مضت الوَحدات الشِّعرية الفاعلة في تصعيد موقفها الدِّرامي.

ويأخذ التشكيل الاستعاري دورًا سِيميائيًّا في بناء الكون الشِّعري:

فعلى ضفتي عالم يتحول

لا بد للمرء أن يجند ذاكرة لا تخون

فتبدو الاستعارة هنا متوافقة مع تحولات الحياة السَّريعة، وكثرة أحداثها وتشابكها وتداخلها، وتعقيد انقلاباتها التكنولوجية، التي تجعل من الذاكرة سوقًا مزدحمة من الذكريات المركَّبة التي لا تُستوعب إلا من خلال ذاكرة قوية صافية.

إن هذا التحول هو في حد ذاته حرب ضد البراءة والصفاء والبساطة، لهذا كانت الاستعارة (يجند ذاكرة لا تخون) قد بعثت في مُناخ الصّورة البلاغية استعدادات ذهنية في مستوى الحرب، حيث إن تجنيد الأشياء (المادية غالبًا) يُحدِث انسجامًا مع توقع حدث جلل، استعارها التشكيل للذاكرة لاحتواء تحوُّلات الحياة وامتصاص تعقيداتها. ولا شكَّ في أنَّ صورة تجنيد (ذاكرة لا تخون) من شأنها أنْ تزيل الفوارق بين الأزمان، وتضعها على جسر زمني تتداخل فيه حدود الماضي بالحاضر من أجل حماية الماضي من شهوة الحاضر في تغييبه.

كما تخضع المغامرة البلاغية في قصائد «الأسئلة» لتشكيلات مُركَّبة تنتظم في شبكة محاور:

في الليل تكون امرأة أخرى

وهذا أثر منه

قميص جارح اللون

الصّورة البلاغية هنا تتكون من ثلاثة محاور أساسية: (في الليل)، (تكون امرأة أخرى)، (قميص جارح اللون). فالمحور الأول (في الليل) يعكس حالة نفسية جديدة تتجاوز المألوف، تضع الصّورة في حالة استنفار وترقُّب. يعقُبه المحور الثّاني (تكون امرأة أخرى) قضية ثانية تتجاوز فيها المرأة حالتها المألوفة.

وتكتمل محاور الصّورة بـ (قميص جارح اللون) كنايةً أولية عن اللون الأحمر الَّذي هيأت له المحاور الثَّلاثة وانتظمت به، ليخلف في المُناخ العام للصورة طقسًا غير اعتيادي من التحفز والاستنفار. فالصّورة البلاغية بالتالي تشكلت عبر ثلاثة تقاطعات من الحركات الفنية المتوازية التي تصب في مستودع كنائي واحد. ولعل الإشارة السِّيميائية المكثفة المتلبثة في «أثر» عمَّقت كثيرًا صورة التشكيل الكنائي، ونقلته من المستوى التقليدي في التعبيرية الكنائية الأولية لـ «قميص جارح اللون» عن «اللون الأحمر» إلى مستوى تعبيري سيميائي يتجاوز البُعد اللَّونيَّ المجرَّدَ، ويدخل في فضاء وجُودي يصور العاطفة في حالة خاصة من حالاتها.

وقد يمتزج التَّشكيل الاستعاري بالكناية في مغامرة جمالية مكثَّفة:

هل تأتي؟

إذن فلتلبس الطرقات زينتها

فالصورة تَبْدأ بسؤال (هل تأتي؟) يهبط إلى مرحلة انتقال سريع نحو استجابة عبر نتيجة تنحرف بالسِّياق الشعري الاستفهامي إلى نتيجة تؤسِّس إجابة من منطقة أخرى خارج منطقة السؤال (إذن)، ومن ثَمَّ تأتي الصّورة البلاغية (فلتلبس الطرقات زينتها) كنايةً أولية عن الابتهاج والفرح والاحتفال على نحو دينامي متفاعل، ينفتح على إدراك معنى جديد للسؤال لا يتوقف عند حدود افتراض إجابة/ إجابات، بل يتجاوز ذلك إلى تحريض آليات التشكيل

البلاغي للإسهام في استنبات جذور صورة مُشعرنة مفتوحة على التَّصور والتأويل . إن التشكيلات البلاغية في مغامرتها الشِّعرية في « الأسئلة» تذهب إلى منطقة طفولة المشاعر وبراءتها، للنَّهل من خزينها قبل أن يلوثه الاستخدام من أجل دعم لحظة المغامرة بأكثف طاقة شِعْرية ممكنة:

ولا بد لمن يقتحم الظُّلمة من وهم
لكي يقوى على السير
ومن وهم جديد حين لا يوصله الأول

الصورة بتشكيلها العام كناية أولية عن (الخوف)، عبر استخدام (وهم)، وهذا الوهم ما هو إلا موجة حركية، تملأ التفكير وتقطع أواصر التواصل مع الماحَوْل، بحيث تمنع الفاعل الشِّعري من الشُّرود، وهو يفتح الأبواب واسعة لاستدعاء الخوف عبر منافذ الفراغ الذِّهني، الذي هو بحاجة دائمة إلى شيء ما يملؤه. كما يبدو أَنَّ ثمة نوعًا من الطباق الدَّلالي بين (الأول) و (جديد)، لأن (الأول) يعني (القديم)، أو أن (الجديد) يعني (الأخير)، في مقاطعة دَلالية تنهض على قدر من الانزياح التأويلي في ترشيد المعنى وتوازيه بين قطبي الطِّباق.

وتمضي الهندسة الدَّلالية في تشكيل كنائي ينهض من خلال ثلاثة متوازيات فعلية مجازية:

أذعن النَّهر؛ إذ أوثقوه
وسلَّم كلتا يديه

فحركة التَّشْخيص انتظمت في صورة مثلث فعليٍّ درامي يبدأ بالفعل «أوثقوه» المؤدي إلى «أذعن» والمستقر في «سَلَّم»، حيث تنتهي سلطة «النَّهر» الطبيعية ويفقد حرية الحركة والتدفق بعد أن تشخصن وأصبح قابلًا للاعتقال بوساطة «السد»، الذي يتحكم بحركته وفعله وشكله، فاستقام التَّشكيل الكنائي عبر سلسلة تحولات فعلية – درامية وشكلية – مجازية. وينحو

التشكيل الاستعاري منحًى فضائيًّا يستهدف أنسنة المكان والزَّمن وخلق رُوح التحدي فيها:

البيوت مسوَّرة
والأزقَّة تلتفُّ في بعضها
وكلانا يفتِّش عن خبرٍ غامض في كتاب

تبدو صورة (الأزقَّة تلتف في بعضها) معبرة عن التَّقارب الغريزيِّ الذي غالبًا ما يكون مبعثه الخوف من خطر مجهول. إن صفة (الالتفاف) بما أنها حركية، فلا يمكن لها أن تحدث في الماديات (الأزقَّة)، لكن الشّاعر استخدمها هنا مجازًا على سبيل الاستعارة المكنية.

أما (خبر غامض) فكناية عن (المعرفة – الأمل) الَّذي يتوقف تفسيرها على اعتبارين: الأول أنها حاجة أساسية، والثّاني: عدم إمكانية تحديدها أو حصرها، وهي تقوم بإشباع رغبة جامحة، لكنها تظل مع ذلك على درجة عالية من الغموض والتعقيد، وهذا هو السِّر العميق لديمومة البحث عنها. ويلاحظ أن ثمة توازيًا دلاليًّا بين حساسية المكان «البيوت/ الأزقة» بحركيتها المتمركزة حول بؤرتها المكانية «مسورة/ تلتف على بعضها» وما تفضي إليه من معنى التَّحصين والمقاومة، وحساسية الفاعل الدَّلالي المضاعف الأنويَّة «كلانا» وهو يبحث عمّا يتحصن به ويستتر خلفه «خبر غامض» في مكان ثقافي «كتاب».

وتذهب المغامرة البلاغية إلى استثمار الطاقة الجدلية في التَّشكيل البديعي «الطباق»، وتسخيرها لإنجاز شعرية تقوم على رياضية المعادلة اللُّغوية وكثافتها:

ولكم يجهل الناس ما يعرفون
وهل أنت إلّا الذي جهلوه؟

فالطِّباق البلاغيُّ حاصل بين (يجهل) و (يعرفون)؛ إذ الصّورة البديعية كما تبدو على النحو الآتي، (ما يعرفون ← الوجه الخارجي) و(يجهل الناس←

الوجه الدّاخلي)، (أنت الذي جهلوه ← الوجه الداخلي). إذن المطابقة الأصلية هي بين الوجه الخارجي والوجه الداخلي، وبهذا يكون (أنت) مساويًا لـ (الذي جهلوه) مساواة تامة، في حين (ما يعرفون) لا يمثل في تجسيده أي وجه من أوجه الحقيقة. فالمعادلة القائمة على طرفي الجهل والمعرفة تتجاوز العلاقة التَّناظرية في محتواها الطِّباقي التقليدي، ليتحول النوع من المعرفة إلى جهل مؤكَّد في الصيغة الاستفهامية المعبِّرة عن ثبات حتميٍّ «وهل أنت إلا الذي جهلوه».

وحين تفقد الحواسُّ قدرتها على التَّحديد المكانيِّ والفعل الزَّماني، تضيع المسافات، وتتوطَّد الأمكنة وتتآلف:

كم أنت قريب مني!

كم أنت بعيد!

على الرغم من أن التَّشكيل البديعي هو – الطِّباق – على الوجه الاصطلاحي المعروف، إلا أن الدَّلالة السِّيميائية في قدرتها العميقة على التَّعبير، تجعل (قريب) مساويًا لـ (بعيد) مساواة تامة، لأنَّ الكلمتين فقدتا في الصورة دَلالاتهما المعروفة، وكأنهما توحَّدتا في منحًى دَلاليٍّ واحد.

وإذا ما أجرينا تعادلًا رياضيًّا بين السَّطرين الشِّعريين باستبعاد المتشابهات، فسنعزل من السَّطرين أولًا «كم أنت» ثم نستبعد «مني» بوصفها المركز الأنويَّ الشعريَّ للسطرين، فستبقى «قريب» في السَّطر الأول موازية ومساوية لـ «بعيد» في السَّطر الثّاني.

ويشتغل الطِّباق عبر استناده على أرضية حركية متعاكسة:

إنها الملكوت الذي أنت تسعى إليه وأسعى،

ولكننا حين ندركه يتولى ويتركنا حائرين

فـ (الملكوت) هنا رمز السَّراب – البرق – الشَّكل الاحتفالي للحياة، وربما

هو جوهر الأشياء في توليد الدَّلالات وتثويرها، فالمطابقة هنا في (ندركه – يتولى) وتأتي (يتركنا حائرين) بمثابة النُّقطة النَّفسية التي تفصل جزئي الطِّباق. إلا أن النِّظام الحركي الذي يستخدم الفضاء الزَّمكاني قاعدة له يعكس نوعًا من المطابقة الحركية – الدَّلالية تتمثل أولًا في حركة ثنائية «تسعى إليه/ أسعى» نحو المركز «الملكوت» الذي «يتولّى» في لحظة إدراكه فيترك فراغًا يؤدي بالحركة الثنائية السّابقة إلى الارتداد «يتركنا حائرين».

ويستمر هذا التألق الطِّباقي في:

وليكن أول الوهم آخره
فكلانا يعذَّب، أن ضلَّ، في عشقه
وكلانا يضرِّج بالدمع حتى يموت

فالطِّباق حاصل في (أول) و (آخره) ويفصلهما (الوَهْم) الذي يعبر في لفظة عشقه عن وحدة الحب القائمة على العذاب والوهم، لتأتي صورة (يضرِّج بالدمع حتى يموت) بتناسق مجازيٍّ مع تفاعل الحركة الشُّعورية والنفسية بين جزأي الطباق، عندما تكون رمزًا لديمومة الحزن وشراسته، وتهشيم مشروع الأمل في الصورة، حيث يتحول (الدَّمع) بفعل تأثيره النَّفسي إلى (دم)، ويدل على هذا المستوى من التَّعبير المجازي الفعل (يضرِّج).

ويشكل الطِّباق أحيانًا عَلاقة معبِّرة عن موقف نفسيٍّ وفكريٍّ واجتماعيٍّ:

وهو الذي كان مدرعًا بالسُّكوت إذا كثر القائلون
شأنه أن يطاولهم بقليل من القول
أو بكثير من الحب؛ إذ يغلبون

المطابقة في (السُّكوت – القائلون) وكذلك في (بقليل – بكثير)، والمطابقة الثانية تعبِّر عن تحقيق التوازن النِّسبي حسب متطلبات الظَّرف الموضوعي. فـ (قليل) وسيلة تتوازن مع (كثير)، لأنه بالوسيلتين كلتيهما يحاول أن يحقِّق

المعادلة، التي يتوازن فيها مع عدائية العالم الخارجي.

وقد يتحدد الشَّكل الطِّباقي، على وَفْق تناقض لفظي وتوافق دَلالي مرة أخرى:

يرجمه من يشاء
ويحمده من يشاء،
فلا امرأة تدَّعيه
ولا رَجلٌ بالبطون

فالطِّباق في (يرجمه – يحمده) يعتمد على تناقض مصدر الفعل وتناقض النتيجة. بينما في (امرأة – رجل) يعتمد على تناقض مصدر الفعل وتوافق النتيجة، فتوحُّد الهدف في الصورة الثانية يعطي للطِّباق شمولية واسعة ودقيقة، لكن تناقض النتيجة في الصورة الأولى يمنحها قوةً اصطلاحية أكبر، لأنَّ المعنى الاصطلاحي للطِّباق يتحقق هنا على نحو تامّ. ولعل صورة الإثبات المتناظر لُغويًّا في السطرين الأولين تحقق نوعًا من المطابقة الأسلوبية مع صورة النَّفي شبه المتوازي في السَّطرين الأخيرين، على النَّحو الذي يستدرج قراءة بصرية لإيقاع سواد الكتابة على بياض الورقة.

ويتمظهر التَّشكيل الطِّباقيّ في بعض صور «الأسئلة»:

فإن شئتَ فاشربْ معي
أو فدعني أخضِّب به تربة الروح سرًّا،
وفُزْ أنت بالصَّولجان

إذ تنشأ هذه الارتدادات من نهايات الأفعال (فاشرب، فدعني، وفز)، وبهذا فإن المطابقة التي اعتمدت هذا الصراع تحققت في (فاشربْ معي – فدعني)، وسجَّل شطر الطِّباق الأول موقفًا يتحدد باتفاق نفسي في الحالة المطروحة، والثّاني بنسف هذا الاتفاق، لتنشأ من خلاله مطابقة أخرى، ربما تكون غير

واضحةٍ تمامًا، فتركه يخضب (به تربة الروح سرًّا) ليعبِّر، في ختام تشكيل الصّورة وامتداد دَلالاتها المعنوية، عن الفشل والإحباط، لتأتي (وفز أنت بالصولجان) مطابقة جديدة تتوازن مع المطابقة الأولى، في مغامرة جمالية تنزع إلى فتح الأفق البلاغي على ممكنات شعرية جديدة تتجاوز الخطوط الشَّكلية للهندسة البلاغية.

كما تتعمق صورةُ المطابقة في الغوص الشِّعري في أعماق الدَّلالة:

بالكثير الَّذي تتعلم

أو بالقليل الذي أنت علمته

خسر الآخرون،

وربحت

إنَّ المقطع في تشكيله البلاغيِّ أشبهُ ما يكون بالمِسْبحة التي ينتظم في خَيْطِها نظامان، يحتوي كل نظام على ثلاث حلقات، يشكِّل في امتزاجه العام طباقًا (الكثير – يتعلم – ربحت) و (القليل – علمته – خسر) لتتحول الصّورة إلى ثلاث تشكيلات طِباقية بين كلمات المجموعتين على التَّوالي، ومن ثَمَّ طباق أشمل عبر حالة التوحُّد بين حلقات كل مجموعة. وهذه الحركات الطِّباقية المتموِّجة التي تنتشر على خارطة المقطع الشِّعري تمنح الصّورة البلاغية ثقلًا دلاليًّا خاصًّا، تتفوق فيه الأصالة على الادِّعاء عبر صراع أزليٍّ بينهما. وفي بعض الأحيان تتشكل متوازيات طباقية، تخترق الصُّورة الشِّعرية وتترسَّخ فيها بشكل عمودٍ فِقريٍّ:

إن انخذالك معضله،

وخلاصك معضله،

والسُّكوت على حالتيك مناورة مقفله

حين تبتكر الأسئله

ويسنُّ الفضول مفاتيحه

تسقط المعضله

فالتَّشكيلات الطِّباقية في (انخذالك – خلاصك) و (السُّكوت – الأسئلة) و (مقفلة – مفاتيحها). وكما يبدو فإن جُزْأَي الطِّباق الأولين ينتهيان إلى نتيجة واحدة شكليًّا ودلاليًّا (معضلة)، في حين ينشأ بين جَزْأَي الطِّباق الثاني صراعٌ وجوديٌّ، تنتزع فيه (الأسئلة) وجودها الشرعيَّ عبر (السُّكوت)، وكذلك الحال في الطِّباق الثالث حيث تلغي (مفاتيحها) حالة (مقفلة)، وبذلك (تسقط المعضلة) وتنتهي كل هذه التقاطعات الطِّباقية إلى نتيجة واحدة. إن هذه المقابلة التَّناظرية البلاغية بين الصُّور و وحداتها المشتبكة تقود إلى حساسية جمالية ترفع التَّشكيل إلى مستوى المغامرة.

ويبقى الطِّباق في بعض صوره مُناخًا صالحًا للصِّراعات النَّفسية حين يبلغ الجدل التصويريُّ والدَّلاليُّ أقصاه:

لن أقول: أغثني

وإذا ما غضبت، فلن أتقيك لتصفح عنِّي

فالقليل الذي بَقي الآن مني كثير،

فَخُذ ما تشاء ودَعْني

فالـمُطابقة هنا حاصلة بين (غضبت – تصفح)، صراع بين موقف مَأْزوم، وموقف هادئ مُتزن، وكذلك في (القليل – كثير) و (خذ – دَعْني)، ولكن الطِّباق الثّاني لا يبدو طباقًا، إذا أخذنا بنظر الاعتبار الجانب التَّحليلي – التَّفْسيري للصّورة الشِّعرية، ذلك لأنَّ (القليل الَّذي بقي الآن مني) يساوي (كثير) مساواة تامة في نتيجة العمق الدَّلالي للصّورة. لكننا عندما نبقى أَسْرى المصطلح البلاغيِّ، فلا مناصَ من اعتباره طِباقًا. لا شكَّ في أن هذه الحوارية القائمة على جدلِ العلاقة بين الوَحدات والمنظومات استمدت فعاليتها

الحركية اللولبية من جمالية التشكيل الطِّباقي؛ إذ هيأت مُناخًا صالحًا لاندفاع الوحدات والمنظومات في مغامرة شعريَّة تُداخل بين صورتي الأنا الشاعرة، صورة أنا الشّاهر «أقول/ أغثني/ أتقيك/ عني/ مني/ دعني»، وصورة الضمير المخاطب «غضب/ تصفح/ خذ»، وهما يتشابكان على صعيد الرؤية السِّيميائية في جدل مطابقة يعكس مغامرة شِعْرية تشكيلية «شكلية/ دَلالية».

جوهر العلامة: الحزن دالًّا شعريًّا

ليس مثل الشعر حاضنة هلامية مستوعبة ضامَّة، بوُسعها أن تختزن في مكانزِها أعمق العَلاقات وأندرها وأكثرها حساسية؛ إذ هو فعل إبداعي فريد يضغط اللُّغة إلى درجة العصر ثم يُقطرها تقطيرًا، ويلونها بلون/ ألوان التَّجربة. لذا من الصعب تجريب تلقٍّ تقليديٍّ في مباشرة الشِّعر واستنطاقه وتأويله، فهو ينتج بهذه الأسلوبية كي يُحسَّ بالدَّرجة الأولى، لا لكي يُفهَمَ ويُدرَك على النَّحو الذي تفهم فيه المُدركات والمحسوسات والمقروءات الأخرى وتُدرَك.

إنه حال إبداعي يتفوق على الفَهم والإدراك ويرتقي فوقهما، وينهض عليهما صعودًا إلى استراتيجية تلقٍّ تحقق تواصلها القِرائي مع باثٍّ يستدعي كلَّ أنواع القِراءات الذِّهنية والبصرية والجَسدية، كي يُوفق في اقتراح سبيل للتَّحاسُس مع النَّص الشِّعري وترويض شراسته وبُدائيته.

لماذا يقترن الحزن بالشِّعر عادة؟ (نخص هنا الشِّعرية العربية لأسباب تتعلق بموضوع قراءتنا ومنهجها.) ربما يبدو السُّؤال تقليديًّا بقدْر ما هو مفاجئ، هل لأننا شعب لم يتمرن بما يكفي على إتقان فن الفرح، واستطاب متعة التغذّي على جسد الحزن بإدمان مازُوخِي ساحق؟ أم لأننا خضعنا للإكراه والضَّغط والقهر والتَّرويع بما يناسب كي يتلبَّسنا الحزن ويختلط بمسامِّات جلودنا؟ أم أنَّ أسبابًا أخرى يتناسل بعضها من بعض تقود إلى اقتراح حلول لهذا الإشكال

السّوسيوثقافي في الإبداع والفكر العربيين؟

لا يُسعفنا المُقام هنا لمقاربة هذه الإشكالية والتَّوغل في متاهاتها، لكنَّنا شئنا أن نستشير مناطق معينة فيها، لخلق مُناخ يتوافر على فُرص عملٍ مناسبة لحقل قراءتنا، وهي تحرُث داخل تجربة شعريّة اشتغل الحزن فيها بوصفه فاعلًا سِيميائيًّا، يتدخل في إنتاج جوهر العلامة الشِّعريَّة، محققًا أنموذَجها وصوتها وتواصلها المنتشر على عموم مساحة القراءة والتَّلقي.

إنها تَجْرِبة الشاعر «علوي الهاشمي»؛ إذ عرف منذ وقت مبكر في مطلع السبعينيات بقصيدته الشهيرة «**من أين يجيء الحزن إليَّ وأنت معي**»، وكانت بوابته إلى الشهرة الشِّعرية بفضل التَّعاطف الذي تلقاه من وسط التلقي، وهو يستقبل القصيدة وقد امتزج فيها الحسُّ الرومانسي الغنائي بجوهر حزن شفيف خاص، تدخل في فجوات جسد التلقي العربي وفراغاته، واستجاب لفضائه على نحوٍ عميق وأصيل، بما يجعلها واحدة من القصائد القليلة في تَجْرِبة الشِّعر العربي الحديث التي اكتسبت شعبية واسعة، ابتداءً من القارئ المستهلك حتى القارئ الأنموذجي، حسب تعبيرات ريفاتير وإيكو. غير أننا، ومن باب كسر أفق التَّوقع، لن نتناول هذه القصيدة في قراءاتنا، حتى لا نتعكز على شهرتها ونجوميتها، بل سنلتقط جملة شعرية تنطوي على إشارة سِيميائية هائلة داخل إطار اشتغال القراءة، نؤسِّس فيها هيكل قراءتنا، ونستنطق فيها جوهر العلامة الشِّعرية التي أنتجها الحُزن الفاعل السِّيميائي الأول في تجربتها.

الجملة الشعرية هي:

قمر الحزن

رغيف أبيض[٨]

ولنا أن نعدَّها قصيدة كاملة أو بيت القصيد إذا ما استرجعنا المصطلح النقدي العربي القديم، وهو كما نقله الدكتور أحمد مطلوب عن الثَّعالبي في كتابه «ثمار القلوب»، البيت الذي يضرب مثلًا في تفضيل الشيء على كلِّه ..

يقال: فلان فارس الكتيبة وأول الجريدة وبيت القصيدة. قال المتنبي:

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة أنت البديع الفرد في أبياتها

وهذا البيت بيت القصيدة التي عرضها [٩].

تستند الجملة في مستواها البلاغي إلى قاعدة التشبيه، على وَفْق المنظور البلاغي العام، لكنها لا تخلص للقاعدة ولا تلتزم كثيرًا بالضوابط العُرفية والموضوعات النَّسقية لضرورة الفن البلاغي وقياساته، فإذا ما قطعنا المشبَّه «**قمر**» عن المضاف إليه «**الحزن**»، وقطعنا المشبَّه به «**رغيف**» عن صفته «**أبيض**»، فإننا سنحصل على جملة تشبيهية مثالية «**قمر = رغيف**»، بوجه شبه لا يحتاج اكتشافُه إلى تَمَعُّنٍ كثير، وقد حُذفت أداة التشبيه، والحد البياني المجرد عند هذا التَّصور يُقنع المنطق البلاغي لكنه لا يرضي غرورَ الشِّعر. وبإضافة «**قمر**» إلى «**الحزن**» تتسع دائرة الصورة في ذراع المشبَّه من المعادلة التشبيهية؛ إذ تتعرض لانزياح كبير حول نظر القراءة من المتصوَّر البصري إلى المتخيَّل الذهني، ومن الملموس بصريًّا إلى المحسوس ذهنيًّا، فتنازلت مفردة «**قمر**» عن الجزء الواقعي المرئي من معناها، ومنعت صلاحية استكمال معنى جديد لفضاء مختلف إلى المضاف إليه «**الحزن**»، والمضاف إليه يختزن طاقة هائلة من الدَّلالات، بعضها يتصل بالجانب المعجميِّ التقليدي، والبعض الآخر يرتبط بدرجة حساسية التلقي والفهم والإدراك العربي – لُغويًّا وتاريخيًّا وحضاريًّا – بالمفردة، بوصفها فضاءً مهيمنًا وطاغيًا، بمعنى أن «**قمر الحزن**»، ذراع المشبَّه في معادلة التشبيه، صاغ وضعًا لُغوِيًّا آخر ضاعف من درجة إقناع المنطق البلاغي واشتراطاته، كما حقق قفزة نوعية في السبيل إلى إرضاء غرور الشِّعر.

وبذلك تأهل شعريًّا لمواصلة التَّفاعل والتَّناظر مع ذراعه الثّاني المشبَّه به في الطَّرف الآخر من المعادلة، بعد أن تمتع بكفاءة أكبر لتجاوز الحد البلاغي الصِّرف إلى الحد الشِّعري، واكتسب حمولة دَلالية إضافية يمكن تشغيلها بالمستوى الذي يستدعيه ويحرِّضه ذراع المشبَّه به.

في منطقة المشبه به تجري سلسلة العمليات ذاتها، فمفردة «**رغيف**» بصورتها الأيقونة التقليدية التي أدمنها بصر التَّلقي، بفعل استخدامها اليوميِّ والتفاعل الواسع معها، لا تحقق في حدود منطقتها – المشبَّه به – انزياحًا كبيرًا من بعد وصفها بـ «**أبيض**» بالرَّغم من أنَّ اللون «**أبيض**» يضفي على الصّورة «**رغيف أبيض**»، دالًّا سِيْميائِيًّا طبقيًّا، تمييزًا له عن «**رغيف أسمر**» الذي ينتسب إلى طبقة اجتماعية معينة، في حين أن «**رغيف أبيض**» يشير علاميًّا إلى طبقة أخرى.

ولا شكَّ في أنَّ الصّورة تُفيد من هذا المعنى، وتشتغل عليه شعريًّا في سبيل اكتمال صورة المشبه به، على النحو الذي يجعلها مؤهَّلة تناسب صورة المشبه، وتجعلها جديرة بمناظرته بما يجعل المعادلة التشبيهية أقرب إلى التَّعادل النِّسبي بين طرفيها، وإذا ما حفرنا أكثر في مفردة اللَّون «**أبيض**»، فإن ذلك سيقود إلى الكشف عن طبقات معنى كثيف، تتراكم في باطنيته محصِّلات البعد السّيميائي للون، لكن المعنى الشِّعري المراد التقاطه وتشغيله في المعادلة الشِّعرية هنا قد لا يَطال كل هذه المعاني، بل يقتصر على بعضها، ويضيف إليها ما يوفره الشَّكل الشِّعري في المعادلة من آفاق جديدة هي من صنع قوة الشِّعر وبراعته.

أما في المستوى النَّحوي، فإنَّ الجملة اسمية صِرف تفتقر إلى أية طاقة حدثيَّة أو حركية، وهذا إنما يُفقد الفعالية الشِّعرية جزءًا من قدرتها على الإنتاج في السِّياق الحركي، لكننا إذا ما عاينّا المستوى السِّيميائي الذي اشتغلت عليه قراءتنا، فإننا نجد أنَّ الفضاء الاسمي جاء مقصودًا في عزل الحركة بواقعها المعلن واستنطاق المصوِّر الأيقوني في ثبات الاسمية النسبي، وما يعكسه ذلك من تلامس آفاق التشبيه في طرفي المعادلة، وإدراك المعنى الشِّعري المُحتجب خلف إيهام الثبات والدَّيمومة في الصورة الاسمية، وتبنّي حركة درامية مضمرة تكشف عنها القراءة الباطنية لطبقات المشهد. نعيد الآن وضع

المعادلة التَّشبيهية: «**قمر الحزن= رغيف أبيض**»، داخل سياق المنتج العَلامي الذي اقترحه المدخل السّابق للقراءة؛ إذ قام المدخل بتفكيك المكوِّنات اللُّغوية للجملة الشِّعرية، واستقدام ما يتيسر من إحالاتها وموحياتها إلى المشهد، وحشْده أمام بصر التلقي ليتسنّى له فرصة قراءة كلية تنفذ إلى كل طبقاته المتاحة، وتأخذ بإشاراتها ومعطياتها وموجِّهاتها، بما يسهِّل الاستمرار في إنتاج كون دَلالي جديد، ينهض في عمليات إنتاجية على ما أفرزه تفكيك المكوِّنات اللُّغوية للجملة في المستوى الأول من القراءة.

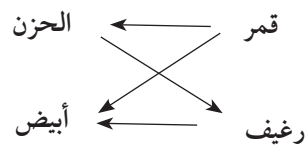
يُحيل ذراع المشبه على تضاد لساني ومشاكسة دَلالية بين جُزْأَيْه «**قمر × حزن**»؛ إذ إن «**قمر**» هو منطقة ضوء يحقق حضوره وتمظهره في أفضل تجلياته وسط حالة من الظَّلام «الليل»، لذا غالبًا ما شكَّل ملاذًا للشُّعراء بفعل خاصيته التأملية التي تحظى من قبل هؤلاء الشُّعراء بتحميل رومانسيٍّ هائل، تحوَّل فيه إلى كائن شِعْريٍّ مُؤَسْطر، بالرَّغم من أن اكتشافهم – فيما بعد – لضيائه المستعار من الشَّمس، خفف كثيرًا من رومانسية النَّظرة إليه وصوفيتها.

لكنه حين يُضاف إلى جُزئِه الثّاني «**الحزن**» بما يعكسه من دَلالات الإظلام والغربة والعزلة والاحتجاب، فإنه يتنازل مرغمًا عن الكثير من دَلالاته التقليدية لصالح المضاف إليه، ويتلون به وينتمي إليه، حتى تتقلص استقلاليته تمامًا، ويعود تبعًا لـ «**الحزن**» ومقترنًا به صورة ودَلالة، وبذلك يفضي الإسناد اللغوي بين المضاف والمضاف إليه – بما ينتج من ميثاق – إلى استيلاد معنى لُغويٍّ جديد، يكون أكثر تأهيلًا واستعدادًا وكفاءة للدخول في لعبة التشكيل التَّشبيهي في المعادلة داخل الميدان الأوسع للعبة الشِّعرية. في المقابل، فإن ذراع المشبه به يخضع لصيرورة لغوية ودلالية، هي الأخرى تستجيب على نحو ما لمنطق اللعبة، فـ «**رغيف**» الخارج من وهج «الإضاءة + النّار» ينتمي في خَلْق دَلالاته إلى «الوظيفة»؛ إذ هو منتج مخصص للاستهلاك، ويكتسب بعده الدَّلالي – الشِّعري من خلال وضعه – وقيمة هذا الوضع – في سياق المعادلة

التشبيهية، وحين وصف بـ «أبيض» تخصصت الوظيفة أكثر، واتسعت حدود الدَّلالة فأصبحت أكثر كفاءة وحيوية للدُّخول في حقل اللُّعبة الشِّعرية، لأنها ارتفعت إلى منطقة التأويل وصار بوُسْعها الاستجابة لحكم آلياته.

وإذا كان علينا المُضي قُدُمًا في الكشف عن وجه الشبه بين ذراعيْ معادلة التشبيه، من أجل الاقتراب أكثر من جوهر العلامة الشِّعرية في الصورة، فإننا سنُعمل آليات التأويل في عزل البنية السَّطحية للصورة – الواجهة، والبحث في طبقات البنية العميقة للصورة في مناطقها الخلفية المستورة والمحجوبة؛ إذ هذا الضَّربَ من وجه الشَّبه الذي يحتاج إلى تأوُّل وصَرْف له عن ظاهره، يتفاوت أمره عند الجُرجاني تفاوتًا شديدًا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدقُّ ويغمض حتى يحتاج استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة [١٠]. ومن هنا نجد أنَّ «**قمر الحزن**» صورة حلمية من تأليف المُهمَّشين «فقراء – أطفال – نسوة .. .إلخ»، لأن من يتسيَّدون «المتن» غير معنيين أساسًا بـ «**القمر**»، لأنهم نادرًا ما يرونه أو يهتمون به، ولهم من البدائل ما يكفي للاستغناء عنه تمامًا، وإقصائه من حقول اشتغالهم. كما أنهم في الوقت ذاته يتحركون خارج قوس الحزن، وليس له ثمة حيِّز في مكانهم المشغول دائمًا، وبذلك يصبح التَّشكيل «**قمر الحزن**»، من حصة المُهمَّشين، فهم معنيون بِجُزأيه كلٌّ على حِدَة أولًا، وبالتشكيل المؤلِّف لهما ثانيًا. ويتحدد «**قمر الحزن**» هنا بوصفه حلمًا بفئة من المهمَّشين «الفقراء» – قدر تعلق الأمر بالعلاقة التشبيهية «وجه الشَّبه»، بينه وبين المشبه به في الطَّرف الآخر من المعادلة «**رغيف أبيض**»، إذن «**قمر الحزن**» حلم يصطف خلفه جيش الفقراء يرنون إليه، لينقلهم إلى فضاء مختلف مُخلِّص، وهنا بالذات يتمظهر وجه الشَّبه الذي كان إلى ما قبل قليل غامضًا وملتبسًا، لأن «**رغيف – أبيض**»، هو حلمهم الآخر للانتقال من «**رغيف أسمر**» إلى «**رغيف أبيض**»، بكل ما يستلزمه ذلك من تحولات من حال إلى حال.

ولو حاولنا إخضاع التشكيل التَّشبيهي للعبة رياضية، عبر تحقيق اتصالات متنوعة يتيحها التَّجاور اللُّغوي للمفردات المؤلِّفة للتشكيل، لخرجنا بَدلالات جديدة يمكن معاينتها بهذه الخُطاطة:



ويمكن تصنيف نتائج المعاينة بالحقول الآتية:

الحقل الأول: قمر = الحزن قمر = رغيف قمر = أبيض
الحقل الثاني: رغيف = أبيض رغيف = قمر رغيف = الحزن
الحقل الثالث: الحزن = قمر الحزن = رغيف الحزن = أبيض
الحقل الرابع: أبيض = الحزن أبيض = رغيف أبيض = قمر

وإذا ما شئنا التَّوغُّل أكثر في استنطاق حضور «بيت القصيدة» داخل حاضنته الشِّعرية الأم للكشف عن تجلِّياته فيها، فسنجد أنه يحفِر سيميائيًّا في منطقتين، تقدمه المنطقة الأولى بوصفه شِعارًا أو إعلانًا أو لافتة:

أعرف أنك مثلي
تصنع من حزنك أرغفة . . .
وتطوف بها كل بيوت الفقراء
تكتب فوق الأبواب الموصدة بالجوع والنسيان:
«قمر الحزن رغيف أبيض»

ويحقق هنا حضورًا استثنائيًّا بوصفه علامة تستدعي القارئ للاتصال بها والتَّواصل معها، فضلًا عن كونها متاحة تقترح مشاركة الجَميع في فتح الأبواب الموصَدة عبر كَسْر الجوع والنسيان، وتأويل الجملة بوصفها إشارة

استثارة وتثوير وفعل، تكمن وراء إيهام الحياة في كينونتها الاسمية المعلنة. أما المنطقة الثّانية، فإنها تواصل إنتاج المعنى الشِّعري ذاته، لكنها تطوِّر آليات عملها وتضاعف منطقها الإشاري والعَلامي:

أكتب يا وطني، يا وطن الفقراء
أكتب فوق الأبواب الموصدة بالجوع والنسيان
قمر الحزن رغيف أبيض
ينضج في تنور العتمة

إذ تُحاط الجُملة الشِّعرية «بيت القصيدة»، وتُسَوَّر بحافات وضفاف ومقتربات، تقلل من الحاجة إلى التأمل، وتزيح قدرًا من الإغماض للتَّوصل بجوهر العلامة الشِّعرية النابعة من خصوبة المعنى وثراء شعريته. إن «بيت القصيدة» بهذا المنظور المتعلق بقراءة هذه الجملة الشِّعرية، يسحق ما تبقى من القصيدة، ويُحيلها إلى أشلاء تعبيرية تسعى إلى اكتساب أقل قدرٍ شعريٍّ متاح يضمن لها أي شكل من أشكال الحضور أو المُكوث في أرض القصيدة، بفضل امتصاصه كامل مؤونتها الشِّعرية، وتركيز البعد العلامي فيها إلى درجة تمثيل كلِّي للقصيدة بناءً ولغةً وصورةً، على النحو الذي يكون بمقدور القراءة أن تعمل في القصيدة مِقصّ التلقي، لتختزلها في «بيت القصيدة»، الممثِّل الشِّعريّ الفعلي لها، بمَعزِل عما يقلِّل من نقائها وصوفية لغتها النادرة.

سحر التداخل: الفضاء والتَّشكيل الشِّعري

ما زال اختبار قدرة تأثر الأنواع الأدبية بالماحَوْل، واستجابتها للتَّحولات العميقة والشّاملة في الخارج، عرضة للاختلاف والتباين في وجهات النظر – رؤيةً ومنهجًا – لكنه حين تكون تجربة الخارج بآفاقها وتحولاتها ومعانيها من العنف والضَّخامة بمكان، فربما يصبح من المنطقي النظر إلى الموضوع بجِدَّية أكبر، والسَّعي إلى اكتشاف مناطق التأثير في العقل الإبداعيِّ، عبر

فحص التحوُّلات التي تطرأ على طبيعة النص – بناءً ولغةً وصورةً وإيقاعًا – ذلك أنَّ المقاصد ستنزاح حتمًا عند حدود منطقتها المألوفة، واستلزم ذلك انزياحًا لحدود المعنى في النَّص، ومن ثَمَّ يحدث توتر جديد في مُستقبِلات المتلقي، تمهيدًا لخلق فضاء دَلالي مختلف.

تعدُّ المنطقة الشِّعرية الراقية واحدة من أخصب مناطق الشِّعرية العربية، وأكثرها حيوية وتوترًا وقابلية على التطور والمغايرة بفعل عوامل كثيرة، لعل أَبرزها تلك التجارب الثَّرة في التحدي ومواجهة الآخر، ليس على الصَّعيد الفكري الثَّقافي حسب، بل على الصعيد الحربي أيضًا؛ إذ يعاين ربع القرن الأخيرعراقيًّا بوصفه المرحلة الأكثر تحديًا وخطورة، حيث تعرض فيه العراق إلى ضروب متنوعة وعنيفة من التحديات، خاض فيها حروبًا انعكست انعكاسًا جوهريًّا وشاملاً على البناء الثقافي والاجتماعي والسياسي. وعلى الرَّغم من قسوة الحروب التي خاضها الإنسان العراقي، وما تمخضت عنه من تجربة قاسية في المجالات المتعددة، ولا سيما حرب الحصار التي فرضتها العولمة بوصفها إحدى آلياتها المهمة في تسويق أفكارها وفرض منطلقاتها، فإن الهدف الأساسي هو الاشتغال على تخريب مناطق أساسية في العقل الثقافي العراقي، ومن ثمَّ تحييده لصالح تنفيذ خطط العولمة وبرامجها. وكان من أبرز ما تَعَرَّض للاهتزاز والخلخلة هو النص الإبداعي العراقي، سردًا ومسرحًا، فبدأ هجرته إلى أراض جديدة يكتشف فيها وجهًا آخر، ويتكرر خطابه المناسب، بأمل تحقيق الموازنة الجمالية والإنسانية بين عنف التجربة وأسطوريتها والنهج الشعريِّ بشروطه الفنية والجمالية. الشعرية العراقية الحديثة شعرية مغايرة، فظاهرة الرواد الذين افتتحوا الفجر الجديد للشعرية العربية نهاية الأربعينيات ظاهرة عراقية، والظاهرة الستينية بالدرجة الأولى ظاهرة عراقية.

لكن فحصنا لهذه الشعرية – قدر تعلق الأمر بمنهج قراءتنا، وهي تجتهد في استكشاف الطبيعة والكيفية التي هاجر فيها النَّص الشِّعري العراقي إلى مناطق

المغايرة خارج حدود المألوف والسائد - سيشتغل على الجيل الذي أعقب جيل السِّتينيات، بعد أن هدأت موجة السِّتينيّات «الصّاخبة»[١١] وتبعثرت على وجه البسيطة، من بعض فرسانها الذين هاجروا واختطّوا لأنفسهم مشاريعَ أخرى، مثل فاضل العزاوي وفوزي كريم وصلاح نيازي، وأخيرًا حسب الشَّيخ جعفر وغيرهم، إلى فرسان ما زالوا داخل فضاء الأرض والتَّجربة، مثل حميد سعيد وسامي مهدي وياسين طه حافظ وخالد علي مصطفى وغيرهم، والجَميع هناك. وهنا غادروا صخب الموجة، واستقرّ كلٌّ منهم على الشّاطئ الذي يحبّ. وبما أننا نجد أنَّ التَّجربة الأعنفَ في الحياة الداخلية العراقية هي حرب الحصار، ونعتقد في الوقت ذاتهِ أنَّ أَثَرَها يبلغ حدًّا عاليًا في استجابة الشُّعراء الذين أعقبوا جيل الموجة الصّاخبة، فإن قراءتنا ستذهب إلى الأرض الشِّعرية الأكثر سخونة، لتحاول البرهنة على الصلاحية النظرية لعنوانها.

ليس من السَّهل الاكتفاء بهذه المقاربة بوصفها أهمَّ فروضِ القراءة للبرهنة على الصِّحة النَّظرية المنشودة للعنوان؛ إذ إن الجيل الذَي أعقب الجيل السِّتيني - وحسب المرجعية النقدية المشتغلة على هذه القضية - هو أجيال وليس جيلًا واحدًا. وبصرف النَّظر عن اللَّبس الذي يمكن أن تثيره القضية بهذا الصَّدد، فإننا لن ننهج نهجًا تاريخيًّا شموليًّا في المعاينة، بل على العكس سنسعى إلى أنْ ننجو بقراءتنا من مِقْصَلة التاريخ والشُّمول، لننتخب تجربة شعرية معينة نحسب أنها قدمت قصيدة يمكن قراءتها في ضوء المقاصد التي حملها عنوان القراءة، هي تجربة الشّاعر كاظم الحجّاج، حيث تقف متميزة في المشهد بجانب تجارب متميزة أخرى في هذا المجال، مثل تجارب الشُّعراء معد الجبوري وحسين عبد اللطيف وعلي الطائي وخزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وسلام كاظم وفاروق يوسف وأمجد محمد سعيد ومرشد الزبيديّ وجواد الحطاب وبشرى البستاني وعبد المطلب محمود وغزاي درع الطائي ومجيد الموسوي، وتجارب أخرى كثيرة من الأجيال اللاحقة.

في مراجعة تجربة «كاظم الحجاج» الشِّعرية داخل حدود المشهد الذي رسمته قراءتنا للمعاينة، نتلمس واقع القصيدة المستجيبة لفضاء التَّحدي العراقي وتجلياته أولًا في ديوانه «إيقاعات بصرية»[١٢]، وهو يضبط حركة الحياة العراقية تحت وَهَج الحرب على نحو فني عذب ومتوقد، فاعلَ فيه اليوميَّ بالذهنيِّ، والبصريَّ بالسمعيّ، والتشكيليَّ بالشعريِّ، والسَّرديَّ بالمشهديّ، والنثريَّ بالوزنيِّ، في نشيد يمتد من بريق الدمعة إلى ضوء الابتسامة، ويجدل الفرح والحزن في جديلة أسطورية لا يمكن أن تكون إلا عراقية، وقدم قصائد حرب تضاعف إحساسنا بالأشياء من جهة، وتبتكر من جهة أخرى مهارات فنية لافتة للانتباه[١٣]. كما نتلمس مرة أخرى تجلّي صورة الإبداع بإزاء زحمة التجربة وعنفها في ديوان «غزالة الصبا»[١٤]؛ إذ يدخل فيه مجددًا ميدانًا شعريًّا صاخبًا ليقول كلمته الشعرية المخترقة للحُجُب، متمثلةً في أربعين قصيدة، تستأثر قصيدة اللقطة بمعظم نماذجها، وهي قصائد حالة إذا ما قرئت بأسلوب تعالقي، فإنها تُظهر قدرًا عاليًا من الاحتجاج والسخرية، وتعبِّر في الوقت نفسه عن صلابة الجسد الإبداعي العراقي وقوَّة تحمله.

وثمَّة قصائدُ طِوال تشتغل على نحو أوسع على استلهام التَّجربة لتحقيق الموازنة الجَمالية، وتكشف عن وَعْي فَنيٍّ عالٍ بمصير النَّص، وهو يهاجر إلى كل الأماكن المتاحة التي توفر له هواء مختلفا وفرصة تجلٍّ جمالية أعمق. ولكي تتمكن القراءة – في ضوء منهجها الذي نحسب أنه اتضح الآن بقدْر معين، وسيتضح أكثر في منطقة التطبيق – من الوصول إلى نتائجَ أفضل، فإنها شاءت أن تنتخب آخر قصيدة من قصائد الديوان والموسومة «**حكاية العبد آدم وعين الغزال**»، وقد وضع لها الشاعر توصيفًا خاصًّا بعبارة «**قصة شعرية**» وُضعت فوق العنوان؛ إذ نعتقد بأنها أُنْموذج قادرٌ على تمثيل الحال الشِّعري الَّذي تُزمع القراءة تحليله واستكشاف آفاقه ورؤاه وخصائصه الفنية.

البنية الهيكلية للقصيدة

تنهض البنية الهيكلية للقصيدة على النِّظام الشِّعري المقطعيِّ؛ إذ تتألف من عشرة مقاطع «شعريّة ونثرية»، تتلاحق وتتداخل فيما بينها على نَحْو دراميٍّ لتشييد البنية الهيكلية العامة للقصيدة. ومن المهم أن نشير تفصيلًا إلى المقاطع، لتعيين نوعها، وتحديد سياسة النوع في الإسهام العام في بناء المشهد الكلي. تبدأ مقاطع القصيدة بمقطع نثري – سردي، يُحيل فيه الراوي العليم على راوٍ خارجي وثيق الصلة بَمَغْزَى المرويِّ وفلسفة محتواه «**يروي زنوج أمريكا هذه الطرفة ..**»، مستهدفًا مقاصد سردية ساخرة واضحة بأسلوب ساخر.

يَعْقُبُ ذلك مقطعٌ شعريٌّ ينقسم على مقطعين صغيرين، تُمسك فيه أنا الشاعر زِمام المبادرة السَّردية، فتصبح راويًا عليمًا تصنع منطقة التَّوتُّر أو البؤرة المركزية في السَّرد، وهي نواة السرد في القصة الشعرية، ليقدم حكمة اللون في المقطع الصغير الأول «**شمس إفريقيا .. / منذ بدء الخليقة كانت تهُيِّئ آدم إفريقيا/ إلى لونه الداكن المستكين / شمس أولئك الآخرين .. منذ بدء الخليقة لم تتدخل بألوانهم**»، ولتحكي في المقطع الصَّغير الثّاني حكاية تقسيم العالم على لونين «**في مرآة الماء/ أبصر آدم إفريقيا ذاك الوجه الراكع كي يشرب / فتبتسم للون الأسود/ ... / في مرآة الماء: / أبصر آدم أوربا وجها أبيض ...**». المقطع الثّالث مقطع توضيحي وتعريفي ، يعلق فيه الراوي / الشاعر على أصل كلمة «**الزَّنج**»، وهي تُحيل مباشرةً على اللَّون الأسود. أما المقطع الرّابع فهو مَقطع شِعْري طويل نسْبيًّا، ومؤلَّف من مقطعين، يعرِّف في الأول مفهوم العبودية ويفسِّر نُشوءه شعريًّا «**العبودية ابتدأت من بناء القصور: / غرف لا تعد لشخصين اثنين: سيدة وغني/ وكلبهما ربما، والضيوف المرائين/ ...**»، أما المقطع الثاني فيواصل فيه الشّاعر / الراوي قصة البطل آدم الإفريقي «**آدم إفريقيا بعدما شرب الماء / راح يحدق في الرب / يسأله طبقًا من فتات / ... **»، قاطعًا المقطع باستدراك

نثري يقول «بالمناسبة: امرأة آدم لم يكن اسمها في البطاقة حواء! ...»، في إشارة واضحة إلى تداخل شخصية البطل في القصة (آدم) بالراوي / الشّاعر، ثم يستأنف الرّاوي/ الشّاعر رواية قصته الشّعرية، وصولًا إلى تعريف شامل لمفهوم العبودية «**والعبودية ابتدأت في الجيوش القديمة:/ قائد و .. .. .جنود/ سيد راكب والـ .. .مـ .. .شاة!**».

في المقطع الخامس يواصل الراوي / الشّاعر سرده الشعريَّ لقصته المؤسطَرة، ويقدِّم فيه مستوى جديدًا من التوتر السرد شعري، معمقًا صورة البطل آدم / الشّاعر في المشهد القص – شعري «**بعدما طرد القصر خادمه آدم المتمرد / للعلم: آدم هم بذبح الغزال / ولكن سكينه ارتعشت، صار مقبضها باردًا / من تعرق آدم .. فانزلقت .. / هم ثانية ولكن عين الغزال .. ! / أمسك آدم سكينه دونما رعشة .. قص حبل الغزال / وراح يفتش في الجيش عن لقمة .. .**».

ويقسَّم المقطع الشِّعريّ السادس أيضًا على قسمين، الأول – حواري – يواصل تكثيف صورة اللون في المشهد، أمّا الثاني فيركّز على شخصيّة البطل آدم بصورة الشاعر / الراوي:

«**تدرَّب آدم حدَّ الممات/ ركَّضوه إلى آخر الأرض/ أعطوه اسمًا جديدًا ١٧٥٣، إذ يوضِّح هذا الرقم في الهامش بأنه (هويّة الشاعر التقاعديّة)**». وينحرف في المقطع النَّثري الذي وضع بداخل مستطيل – قليلًا عن توتر المتن، حيث يهدأ السرد من خلال آليّةِ التَّأجيل أو محاولة الاستكمال التفصيلي التي يعلن الراوي/ الشاعر ضرورة القيام بها. وإثر التداخل الصريح الذي حصل بين شخصية القصة الشعرية الرئيسة (آدم) و الراوي/ الشاعر، تنسحب أنا الشاعر الراوية إلى منطقتها لتروي ذاتها في المقطع الشعري الثامن «**والعبودية ابتدأت بالزواج .. نعم بالزواج / كان آدم آدم / ولما تزوَّج صار أقل / وكان شجاعًا فصار أقل / ... .**».

لكنَّه في المقطع الشِّعري التاسع يعود إلى مَيْدان السَّرد بالطابع المتداخل للشَّخصية آدم / الشّاعر، ويستمر عبر ذلك في رواية الحادثة الـمُؤَسْطرة

المؤلِّفة لحبكة القصَّة الشعريّة.

ويختتم القصيدة بمقطع نثريٍّ عَنْوَنَهُ بـ «اقتباس أخير»، مشحون بالسُّخرية والتدليل، ويوقِّع تحته بالحرفين «أ.هـ»، وإذا كان الحرف الأوَّل يشير إلى (آدم)، فإن الحرف الثاني لا يشير – كما هو واضح – إلى (حواء)، لأنَّ اسمها في البطاقة – لم يكن حواء – كما قرَّر الشّاعر سابقًا، وإذن فالإشارة تذهب هنا إلى حواء الشاعر.

من التجربة إلى الفن: التداخل الأسلوبي

لا شك في أنَّ تجربة حرب الحصار اخترقت أدقَّ تفاصيل حياة الإنسان العراقي، و وضعته أمام خيارات قاسية لا تسمح له بالتهاون أو الانتظار أو التأمل كثيرًا، فراح يعيد ترتيب أشيائه على نحو جديد يُناسب الحالة، من حيث تفادي الانهيار والانسحاق تحت وطأة هذا الاختراق الساخر لشخصيته وشؤونه، ومن حيث استيعاب معنى المرحلة وآفاقها، والعمل الجاد والمضاعف والاستثنائي على مواصلة المسيرة على نحو لا يكون فيه رقمًا مجرَّدًا، بل يكون فيه فاعلًا قدر المستطاع. واحتاجت عمليَّة إعادة ترتيب البيت الثَّقافي والإبداعي العراقي جهدًا مغامِرًا خارقًا – ربما لم ينجح فيه الكثيرون –وطال ذلك كل الأنشطة، ولم يسلم في ذلك أي نشاط؛ إذ إنَّ الأشكال الإبداعية المعروفة في مختلف فنون القول والفنون الجميلة الأخرى، لم تعد قادرةً بقوة قوانينها على أن تتفاعل مع آفاق الواقع وقِيمه، لذا راحت جميعًا تبحث عن طرائق تعبير جديدة، بوُسعها التفاهم مع الفضاء الحسّاس وإداركه، على النحو الذي يجعلها قادرة على الاستمرار في دورها التّاريخي والحضاري والأخلاقيِّ والفنيِّ في صناعة الجمال والانتصار للإنسان.

ونحسب أنَّ الشِّعر كان في مقدمة الأنواع الأدبية تأثرًا وتأثيرًا في ذلك؛ لأنَّ حساسيته عالية ويحتل موقعًا متميزًا وضاربًا في عمق تجليات الوجدان

العراقي منذ أقدم العصور.

وراح الشُّعراء العراقيون يخوضون غِمار تجارِب شعرية مغايرة، يمكن أن تتلاءم وهذه الحالة، إلّا أن البعض القليل منهم نجا من مزالق ردِّ الفعل السَّريع أو اليأس أو الارتكان إلى الأنموذج، واجتهد هذا البعض في مقاربة الحال شعريًّا.

ولعلَّ الأنموذجَ الذي انتخبناه لقراءتنا يمثِّل عندنا تجربة تستحق النظر والتأمل، ولذا ستذهب قراءتنا في معاينة هجرة النَّصِّ الشِّعري العراقي عبر هذا الأنموذج من التجربة إلى النص، وتقصّي الملامح الأسلوبية التي خضعت لسلسلة من التَّدخلات الفنية، وهي تستلهم طاقات إبداعية مضافة تَرِفد بها النص، لتقدِّمه أنموذجًا متميزًا من النماذج الشعرية التي قاربت الحالة واستجابت لآفاقها بشروط فنية عالية. ويمكننا استخلاص مجموعة من التداخلات الأسلوبية ، وعلى النحو الآتي:

١ – التَّداخل النَّوعي

شرع منذ انطلاقته الاستهلالية بإعلان هذا التَّداخل؛ إذ جاء الاستهلال النصيُّ استهلالًا نثريًّا يلوِّح بتقنيات السَّرد والمرويِّ والنص «**يروي زنوج أمريكا هذه الطرفة**»، وإذا ما عدنا إلى التوصيف النوعي الذي وضعه الشّاعر قبل عنوان القصيدة و وسمه بـ «**قصة شعرية**»، أدركنا حجم هذا التداخل، ثم تتوالى مقاطع القصيدة تواليًا بين السرد والشعر، ولعل ما يمكن ملاحظته هنا هو حضور طاقة شعرية في المقاطع النثرية، وحضور طاقة السرد في المقاطع الشعرية.

ولو أخذنا الاستهلال النثريَّ/ الشِّعري الذي افتتح به الشاعر نصَّه، لاستشففنا طاقة الشعر في طرافة السرد ومفارقة حادثته: «**أراد زنجي دخول الجنة، فأوقفه ببابها القديس بطرس قائلًا: نحن في العادة لا نسمح للملوَّنين بالدخول إلى هنا ما لم يكونوا متميزين في حياتهم، فهل كنت متميزًا في حياتك بشيء، يا بني؟ .. أجاب الزَّنجي: أنا كنت مميزًا بشجاعتي الفائقة، فلقد عشت حياتي كلها في ولاية**

جورجيا العنصرية. وفوق هذا فقد أحببت فتاة بيضاء .. وكان بباب الكنيسة خمسون من عصابة الكوكلكس كلان، وكانوا مسلحين بالبنادق! قال القديس بطرس: هذه لا شك شجاعة نادرة. متى كان ذلك، يا بني؟ أجاب الزَّنجي: قبل نصف ساعة يا سيدي!»، كذلك الحال بالنسبة للمقاطع الشِّعرية المشبعة بروح السَّرد وطاقته، كما في هذا الأنموذج مثلًا:

بعدما طرد القصر خادمه آدم المتمرد . . .
للعلم: آدم هم بذبح الغزال ..
ولكن سكينه ارتعشت. صار مقبضها باردا
من تعرَّق آدم .. فانزلقت ..
همّ ثانية ولكن عين الغزال .. .!
أمسك آدم سكينه دونما رعشة .. قص حبل الغزال
وراح يُفتِّش في الجيش عن لقمة ..

ويمكننا تمثُّل التَّداخل النوعيَّ بوصفه اجتراحَ سبيلٍ جديد للتَّخلص من ضيق تقليدية الأنموذج؛ إذ فرض الخارج بقسوته ولامعقوليته وضعًا لا يمكن مواجهته بالاستكانة والخضوع واجترار أساليبَ مستهلكةٍ في التَّعبير عن الحال الشِّعريّ/ الإنساني.

٢- التَّداخل الإيقاعي

إذا كان التَّداخل النَّوعي وَلَّد في بنية القصيدة قدرًا من التَّنوع في تلقي النَّص، فإن تداخلًا داخليًّا أكثر عمقًا حصل على مستوى البنية الإيقاعية؛ إذ تنوعت البحور حسب مقتضيات الوضع النَّفْسي السَّردي في مسرح الحادثة الشِّعرية، ففي المقطع الآتي يشرع (المتدارك) في تسيير حركة الإيقاع، وهو البحر المهيمن على البنية الإيقاعية للنص عمومًا، لكنه ما يلبث أن يتداخل (الكامل) لضرورات تتعلق بطبيعة السياق الأسلوبي للغة التعبير:

آدم إفريقيا بعدما شرب الماء

راح يحدق في الرَّبّ
يسأله طبقًا من فتات
وبما أنه ظل يسأل .. يسأل
حتى تأكد .. راح يحدق في اللافتات:
«صوموا تصحوا!» صام حتى كاد ..
ثم لاح له غزال ..
(عين الغزال الرب أتقن صنعها ليؤدب المغرورة امرأتي!)

وبعد هذا التَّحويل الإيقاعي الذي ينتهي بمونولوج داخلي، تخترق النص الشِّعري جملة نثرية تتوازى دلاليًّا مع المونولوج، تَقرن شخصية البطل آدم بالبطل الشاعر:

«– بالمناسبة: امرأة آدم لم يكن اسمها حواء!»

ليواصل بعده «الكامل» هيمنته على باقي المقطع:

وقف الغزال – النبع بينهما –
وآدم عاشق عين الغزال
أ يقتل العشاق؟ لا . . .
– القصر يطلب خادما !

ولعلَّنا نلاحظ مستوى التناسق الإيقاعي العام بين مقاطع النَّثر والبحر (المتدارك)، وهو يسيطر على عموم حركة الإيقاع، ذلك أن المتدارك – كما هو معروف – يسير على حافَة النثر، ويوهم به أحيانًا. ولا أدلَّ على الضرورة والحاجة النفسية الظاهرة لهذا التداخل الإيقاعي بين أكثر من بحر، لحل إشكال رَتابة الحركة، ومن ثَمَّ الاستجابة لطبيعة المتغير في الخارج.

٣– التَّداخل اللوني

لا شك في أنَّ النَّص يبلور جزءًا كبيرًا من مقولته في التضاد والصراع بين

اللونين الأسود والأبيض، وهو صراع إنساني وتاريخي معروف، يظهر متجلِّيًا في حروب العصر كأبلغ ما يكون، واشتغل النص على بنية الصراع بينهما لإظهار المفارقة السّاحرة في المنظور الأمريكي الذي يزعم شيئًا في حين يتصرف عمليًّا خلافا لهذا الزَّعم، واستأثرت معظم مقاطع النص بهذا التداخل اللَّوني في نسخته التضادية الصِّراعية لا التآلفية الاندماجية. وبوُسعنا وضع مخطط توضيحيٍّ لحضور التداخل اللوني في المشهد النصي، وعلى النحو التالي:

(١) اللون الأسود

الصفة اللونية الصريحة	الإحالة على الجنس	الإحالة على الوضع الاجتماعي	الإحالة على الرمز	الإحالة على المكان
للون الأسود	زنوج أمريكا	خادم	الملونين	شمس إفريقيا
لا قلب للسود	زنجي	الفقير- الثري	ولاية جورجيا العنصرية	آدم إفريقيا
مسيحي أسود	الزنجي	الخادم- آدم	لون الداكن المستكين	آدم إفريقيا
السود الأمريكيون	الزنج	آدم- المتمرد	العبودية	آدم إفريقيا
جنة السود			العبودية	النايجيريون
			جنود	الحجاج
				الصوماليون
			المشاة	جواز جيبوتي
			العبودية	زنجبار
			الزواج	

(٢) اللون الأبيض

الصفة اللونية الصريحة	الإحالة على الوضع الاجتماعي	الإحالة على الرمز	الإحالة على المكان
فتاة بيضاء	الثريا – الثري	مخلوق من الثلج	آدم أوربا
كنيسة للبيض	سيد راكب		
وجها أبيض	قائد		

ولعل ما يمكن ملاحظته في هذا المخطط أن كثافةَ حضور اللون الأسود بتجلياته المختلفة، يفوق بأربعة أضعاف تقريبًا كثافة حضور الأبيض، كما يلاحظ أن تعانق اللَّون الأسود مع مفهوم العبودية تجاوز اللَّون إلى الحالة، وتبقى المفارقة في أن اللَّون الأبيض بالرَّغم من ضآلة حضوره قياسًا باللون الأسود، إلا أنه هو المهيمن والطّاغي والمُستبدُّ، وفي هذا إحالة على قضية حاول النص التَّحريض عليها وإثارة غبار التَّداخل في فضاء الدَّلالة لدى المتلقِّي، وما يعكسه ذلك فنِّيًّا في حدود النَّص، وإنسانيًّا في حدود العالم.

٤ – تداخل الخاص بالعام

إن تداخل الخاص بالعام، أو الأنا بالآخر، أو الذّاتي بالموضوعيِّ، جرى في النَّص على نحو واسع؛ إذ تدخَّلت شخصية الشّاعر/ الرّاوي بشخصية البطل المنتخب للنَّص (آدم) بتنويعاته المختلفة، ويمكن ملاحظة ذلك بالإشارات الآتية: الإشارة الأولى حين يروي حال (آدم إفريقيا) يحصل نوع من التَّحويل في مخاطبة الضَّمير، انتقالًا من الآخر (آدم إفريقيا) إلى الذات (امرأتي):

ثم لاح له غزال
(عين الغزال الرَّبّ أتقن صنعها
ليؤدب المغرورة امرأتي!)

ثم يعقبها بـ إشارة ثانية تستثمر الإشارة الأولى عبر الجملة النَّثرية التي تنفي تمامًا الإحالة على شخصية (آدم)، مُستبدَلة بها إحالة مموَّهة على الشّاعر/ الراوي:

بالمناسبة: امرأة آدم لم يكن اسمها في البطاقة حواء !

وثَمَّةَ إشارةٌ ثالثة أكثر صراحة في المقطع:

تدرَّب آدم حدَّ الممات
ركّضوه إلى آخر الأرض
أعطوه اسمًا جديدا (١٧٥٣)

ويفسّر في الهامش ورود هذا الرقم بأنه «**رقم هُويَّة الشّاعر التَّقاعدية**».

فضلًا عن التداخل الحاصل بين الهم الذاتي الخاصِّ والهمِّ الموضوعي العام، في مُناجاة وتماهٍ شعريين يصعب الفصل بينهما بتحول التَّداخل إلى اندماج، حيث يمكن قراءة النَّص بوصفة استجابة لتجربة ذاتية مَحْض، وفي الوقت عينه يمكن قراءته بوصفة استجابة لتجرِبة عامة مُستوعِبة لحركة الذات وفعاليتها.

٥- التَّداخل التِّقاني

اشتغل النَّص على كل ما هو متاح من تِقانات فنية يقدِّمها الفن الشِّعري أو الفنون القولية والجميلة الأخرى التي أصبحت قضية الإفادة منها واستعارة تِقاناتها من الأسباب المطوِّرة لداخلية النص، والمخصِّبة لطاقته الإبداعية. وإذا كانت الإفادة من تِقانات السَّرد واضحة جدًّا وتم الإشارة إليها في مواضيع سابقة من قراءتنا، فيمكننا أن نلمح إفادة أخرى من تِقانات السينما عبر المونتاج؛ إذ إن مقاطع النص وآلية تعاقب الشِّعر والنثر فيها أظهرت وعيًا مونتاجيًّا في أساليب التقطيع المقطعي، فضلًا عن تناميه الإيقاعي الذي أضاف بعدًا دلاليًّا في استشفاف حالة التوتر والإدانة والسُّخرية وهي تنفجر

من مكامن النص، كما أن تِقانة المُلصَق هي الأخرى حضرت في النَّص عبر المقطع النَّثري الذي حُصر في مستطيل بالشكل الآتي:

سنؤجل قصة آدم في الحرب الأولى حتى نستكمل بعض التفصيلات هنا وهناك أو بعض النقص حتى نتلافى شك النقّاد بصدق النص!

وهو بمثابة مُلصَق جاء إلصاقه من خارج جسد النَّص لأسباب تتعلق بالقراءة في مستوياتها البصرية «الأيقونة» والسِّيمائية (الدَّلالية)، فضلًا عن معنى الكسر والفصل المتحقق بين مقطع النَّص بما يعبر عن كيفية الكسر والفصل التي تعرض لها الجسد والرُّوح في الخارج.

فاصلة أخيرة

مما لا شك فيه أنَّ هجرة نص «حكاية العبد آدم وعين الغزال» ذَيَّلت العنوان المُكتنِز بالإحالات (أسطوريًّا موروثًا شعبيًّا و واقعيًّا)، واستلهم تجربة العام الممثِّلة لحرب الحصار التي خاضها وطنُ الشاعر بكل هذه القسوة والشَّراسة والدموية، لكن النص هاجر من التجربة إلى الفن، في اختيار صائب يعي مسؤولية الفن وخطورة وظيفته، وغادر كل الخيارات السَّهلة المتاحة.

لذا فإن الهجرة الفنية للنَّص انفتحت على آفاق إبداعية خلّاقة حين تحرَّرت من الضَّغط الرُّومانسي للتَّوتُّر في التَّجربة، فأفضى هذا إلى إدراك سُبُل جديدة ومتنوعة للتعبير عن رُوح التجربة بحرارتها وتوهُّجها، بجانب المسؤولية الأخلاقية والفنية للعمل داخل الخصائص الإبداعية للنوع.

ويمكننا ملاحظة رُوح السخرية التي يتميز بها «شعر الحجاج» عمومًا، إلا أنه تمكن من تقديم سخرية أنموذجية في هذا النَّص عبرت عن عمق الألم من جهة، كما أنها أدانت العقل الأمريكي العنصري وسَخِرَتْ من نظريته.

شعرنة الجسد: الغواية الأنثوية

حفلت العَلاقة المُلتبِسة بين فعاليَّتي التَّمركز حول الذُّكورة والتَّمركز حول الأنوثة بمقترحات أدبية – سردية وشعرية، تعيد إنتاج العلاقة بأنساق أخرى تمخضت عن نَسَق أنثويٍّ ابتدعته شعريًّا نازك الملائكة، في خلق لغة أنثى خاصة لم تعرفها الشِّعرية العربية من قبل، وحظي وقتها بمساندة السياب في إظهار مركزية ذكورية مهشَّمة تقدِّم الأنموذج الذكوري ضعيفًا متهالكًا مُنهيًا بذلك عصرًا شعريًّا طويلًا قائمًا على معاني الفحولة والرُّجولة والذُّكورة، غلَّفت هذه الشِّعرية بغشاء وهمي حَجَب حس الأنثى وأقصاه وقمَع صوتَها في ماراثون الكتابة الذي انتمى فيه المنطق الذكوريُّ انتماءً مطلقًا إلى مركزيته، ورضي المنطق الأنثوي بمحاكاة هامشية تتحرك تحركًا محدودًا وضيِّقًا على حاشية المتن الذُّكوري.

لذلك سعت الكتابة النِّسائية الحديثة كي تكون «بداية استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسها المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرَّجل حيوية المرأة وتلقائيتها [١٠]»، تلك اللغة التي اجتهدت في بناء نص أنثويٍّ بسمات مميزة وُصِفت بأنها «لغة أنثوية لها خصائص تنفرد بها عن غيرها [١١] .»

وتمخَّض الاحتفاء الكبير بهذه اللُّغة عن حركة فكرية – نقدية دُعيت بالنقد النِّسائي أفرزتها المنهجيّات الحديثة، وكان أكَّد النقد النِّسائي نشأته على «خصوصية الأدب النسائي باعتباره تمثيلًا لعالم المرأة، وذهب إلى أن تلك الخصوصية تستمد شرعيتها، لأنَّ المرأة تنتظم في سلسلة عَلاقات ثقافية وجسدية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذُّكورية قد أصبحت علاقات مشوَّهة ومتموِّجة ومُلتبِسة، لأن المرأة بذاتها

قد اختُزلت إلى مكوَّن هامشي [١٢].» ويمكننا في هذا السبيل معاينة ومقاربة قصيدة الشاعرة بشرى البستاني – الطويلة نسبيًّا – «مخاطبات حواء»، بوصفها نصًّا جديدًا يتجاوز نصوصها السابقة ، بنائيًّا وكشفيًّا؛ إذ إنها تقدم نصًّا مُحكَم البناء مكثفًا، ملغومًا، حادًّا يتجاوز لعبة التَّنقُّل المباغِت بين الخاصِّ والعامِّ، فضلًا عن اكتسابه لغة أنثى بوسعها مواجهة العالم بسؤالها الخاص. ويعلن عنوان القصيدة «مخاطبات حواء» منذ البدء تمركزه حول الأنوثة، عبر صيغة المشاركة المجموعة «مخاطبات» وهي تظهر مركزية الأنوثة في جمع المؤنث السّالم أولًا، ومن ثَمَّ إضافتها إلى أبعد دَلالة أنثى عرفها الإنسان «حواء» على النحو الذي تقترح فيه صيغة المشاركة في «مخاطبات» وجود «آخر» يفعِّل معنى المشاركة في الصيغة، ويؤلف مركز الذُّكورة الموازي، ويحتل موقعًا أدنى في عملية تفكيك العنوان.

أما الإهداء «إلى .. .» فكان موجهًا إنشائيًّا ورومانسيًّا، يعيد إلى ذهن القراءة لعبة الخاصِّ والعامِّ، لكنه بقي في حدود وضعه اللُّغوي المنعزل واكتفى بالانضمام إلى الماضي الشعري، في حين عكس الاستهلال شبه المنفصل عن النظام السَّرديِّ الذي اعتمدته القصيدة حالًا شعريًّا يمنح فضاء الذُّكورة تمركزًا عاليًا:

وكنت تفتح بأصابع اللهب صدري

وتلقي فيه بالكلمة ..

ويمكن فكُّ هذا الالتباس باقتراح تَأْويلين، الأول أن هذا الاستهلال يمثل استئنافًا لهيمنة النَّسق الذُّكوري تُذكر به القصيدة في استهلالها لتعزله وتقوِّضه تمامًا فيما بعد، والثّاني أَنْ يخضع للعبة استبدال الدَّور الذي مارسته القصيدة عبر استعارة الضمائر وتبادلها.

وبعد هذا الاستهلال تبدأ القصيدة بتقويل الآخر/ الرمزي «قلت» إعلانًا عن مباشرتها بالحكي والسرد؛ إذ تتكرر آلية التقويل الفعلية «قلت» تكرارًا

هائلًا مبالغًا فيه، ويعكس هذا الإصرار رغبةً في الطرق والتنبيه المستمر والتوكيد العالي الضّاغط على صورة الرّاوي الرَّمزي/ الذَّكر، وهو يستدعي المروي له/ الأنثى، لاستثارة رغبتها في حوار حول الأزمة يتجاوز حدود الفعل اللُّغوي. لكننا نحسب أن الإطار العام للنَّص مقنَّع بالآخر، وثمَّة استعارة متبادلة للضَّميرين المؤَلِّفين لشبكة الاتصال بين الأنوثة والذكورة بما يجعل الضَّمير الأنثوي هو الضَّمير الكلِّي ويدفع بالضَّمير الذُّكوري إلى موقع وهميٍّ لا يؤدي سوى وظيفة واحدة هي الاستجابة لفعاليات الضَّمير الأنثوي ونشاطاته بوصفه «علامة تمييز» ضرورية، تسهِّل حركة العلامة الأنثوية التي تحتاج لتنفيذ مشروعها إلى آخر مختلف – حتى وإن كان رمزيًّا – تعمل بدلالته، وجاء هذا «التقنع» بالآخر أسلوبًا شعريًّا لإكساب الدّاخل حرية الحركة والتعبير بلا حدود، فضلًا عن تسخير الآخر لحكمة الأنثى ودهائها في إغوائها بقبول هذا الدَّور. ومما يمكن ملاحظته في طريقة ترتيب منزل السَّرد في القصيدة، هو تماهي الراوي بالمروي له؛ إذ تندمج مكوِّنات السَّرد وتتضافر في نسيج قوليٍّ واحد، ينهض على فكرة الإيهام وخلط أوراق التلقي لحظة مباشرة النص. وعلى الرغم من أن القصيدة تفيد كثيرًا من طاقة الجسد وإمكاناته بوصفه أخطر علامة أنثوية في هذه المعادلة، وهو أكثر مناطق هذه العلامة تعرضًا للقمع والاضطهاد والإكراه والمصادرة، إلا أنها تحاول الانتقال عبره إلى توسيع حدود المشكلة – زمانًا ومكانًا وتعميق رُوح الإشكال فيها.

تتنوع أساليب التمويه الشِّعري في القصيدة لتغليف التَّجربة وخلق موجِّهات مضادة تشرِّد انتباهة التلقي في مَتاهات تُضعف شدة التمركز حول النواة، يأتي في مقدمة هذه الأساليب بناء تكافؤٍ لفظيٍّ بين مكوِّنات الجسد والمكوِّنات السّيميائية للغة:

وقلت: خذي سهل صدري

ارفعي عليه صاريتك
وفوق ناصية الحرف
علقي جبيني
ومن بؤبؤ عيني
انتزعي سواعد المعنى

فمنطقة الجسد (صدري / جبيني / بؤبؤ عيني) تضاهي - من حيث الوجود الشِّعري في النَّص - منطقة اللغة بعنصريها المركزيين «الحرف / المعنى»، وهي تخضع في تكونها الصّوري لذلك النُّموِّ الدرامي الضاغط للأفعال الأمرية المشحونة في طبقة جوّانية من طبقاتها بأعلى درجات التَّمني والاستدعاء والرغبة (خذي/ ارفعي/ علقي/ انتزعي) على النحو الذي يتدهور فيه التَّرميز بفعل نزعة التَّصريح التي تفيض وتتبدى بما لا يساعد التكتيك اللُّغوي كثيرًا على الحجب وخلق مسارات إيهامية توقع براءة التلقي في حبائلها. لذا فإن الرغبة العارمة والمنفتحة في الغناء سرعان ما تقود الفعل الشِّعري إلى إرادة الموت المشروطة:

وقلت: هكذا أريد أن أموت،
مدثرًا بالحرير

فهذا الانغماس الكلِّي المتمنى في التَّصور الأنْموذجي للحلم (مدثرًا - بالحرير) يجعل إرادة الذَّهاب إلى الموت نوعًا من أنواع الانتقام الحادِّ والشَّرس في المؤسَّسة السوسيوثقافية التي لا تستجيب لرغبة الغناء المختارة، بل تفرض أنموذجها في ذلك زمانًا ومكانًا بما يعطل الهُويَّة الأنثوية ويحجب عنها إمكانية الاتصال بإرادتها. إنه آخر اقتراح لتحرير الجسد في متعة الفناء بتضحية قصوى لا سبيل إلى استحصال لحظة من لحظات الحرية المُنتهكة بدونها.

وتقترح مساحة الجسد بوصفها مكافئًا شعريًّا للحياة، في إفادة واضحة

من هيكل الميراث الدّيني والتاريخي والأسطوري بمختلف أشكاله وسياقاته ونماذجه، وهو يغذي فكرة مركزية الأنوثة السبب الوحيد لاستمرار الحياة:

وقلت: دعي غزلانك تسرح في جسدي

كي لا تندثر المياه

في الواحات

غير أنَّ الصّورةَ الشِّعرية بموحياتها المكثَّفة هنا لا تكتفي بالارتكاز على قيم الميراث في صوغ مقولتها شكلًا ودَلالة، بل تغتنم هذه الفرصة باندفاع شديد لتنفيذ مشروعها «الرَّغبوي» في البوح في الطبقة المقصودة من الصّورة «دعي غزلانك تسرح في جسدي» بمعزل عن الجزء الثَّاني المعلَّل بـ «كي» وهو يصرف انتباه القراءة إلى الانشغال بالمرجعيات.

إن التفكيك السيميائي للمكوِّنات اللفظية البانية للمشهد الصُّوري «دعي – غزلانك – تسرح – في – جسدي» – عبر دلالة الإقصاء الكامل للتمسك والتملك في فعل الأمر «دعي» وصيغة الحشد الجمعي المثير في «غزلانك» والعودة المفتوحة إلى ممارسة الفعل الطبيعي بعزل صريح دافع للفعل الثقافي في «تسرح» والإمعان الهائل في التَّدخل الذي حققه حرف الجر «في» من خلال خلاصة الضَّغط الدَّلالي للسياق. وأخيرًا فتح مساحة مطلقة تتماسك فيها المكوِّنات وتتجلّى فيها أفعالها «جسدي» بكل ما تقترحه الطبيعة من براءة وحرية وسلام يعكس ذكاء المحاولة الشِّعرية لاقتراح قراءة كلية والتمركز حول قراءة جزئية. ويتعالى الحضور السّيميائي للجسد حتى خارج حدود الوجود المصوَّر أيقونيًّا في المشهد الشِّعري:

وقلت: دعي كُرسيَّك فارغًا

كي أتملى الضياء الذي تخلفين

إذ إن الإشغال الجسدي للمكان لا يتوقف عند الشَّكل الفعلي المبصر للوجود،

بل يمتد إلى الشَّكل الرَّمزي المحسوس له. لا، بل إن الحضور الرمزي الذي يخلفه يثير في مُستقبلات المتلقي مظاهر أكثر إثارة وتحفيزًا وانفتاحًا «كي أتملى – الضياء – الذي تخلفين»، فـ (الضياء) يمحو (الفراغ) ويملأ فضاء الإبصار بالوضوح، عازلًا بذلك فضاء العَتمة، على النحو الذي يكافئ الجسد المقترن بالرغبة بالحضور الاستيهامي المقترن بتبديد هذه الرغبة.

وفي إحالة أخرى إلى الطبيعي الحر إمعانًا في تغييب الثقافي الدكتاتوري المُستبد يقترح النص دعوة النص إلى استلهام مكوِّنات في الطبيعة لا تنأى كثيرًا عن إمكانية تأويلها جسديًّا:

وقلت: انظري إلى الحدائق

كي ينفتح الورد

وترفع ذراعيها الغصون

فالكاميرات ذات العدسة الملوَّنة الموضوعة أمام بصر القراءة تنقل شعاع الرُّؤية المبصرة بوصفها فاعلًا يكافئ فعلين آخرين لإنتاج الطبيعة أو تفعيل إنتاجها داخل حدود المقترح المكانيِّ «الحدائق»، والمكوِّن الأساسيِّ الَّذي يمنح المكانَ صفته اللَّفظية ودَلالته الإيحائية «الورد»، وهو يستند إلى الفعل «ينفتح» ليمنحه لحظة تكوُّنٍ دَلاليٍّ خاصٍّ، تسهِّل عملية الانتقال إلى التأويل الجسدي «ترفع – ذراعيها – الغصون» ترحيبًا بسهم الإشعاع البصري القادم من النظر وقد تسرب الجسد عبره إلى موقع الفعل الشعري. وتتكرر المعادلة الشِّعرية في صورة أخرى أكثر توغلًا في متاهة الجسد وانشغالاته وتجلِّياته:

وقلت: ازرعي همسك في رمل روحي

كي تطير العصافير

في الشرفات

فالجملة الشِّعرية المشحونة بقوة استدعاء طاغية للتَّلبث في منطقة الجسد

عبر علامة الروح «ازرعي – همسك – في رمل روحي» يتسع حقل اشتغالها الخاص بدلالته المكثفة الضّاغطة ابتداءً من مشروع الفعل «ازرعي» في بناء الجملة بطاقته المثيرة إلى الثبات والاستقرار والنمو والإنتاج، بدلالة الإقامة لا الفعل اللَّحظوي العابر الهارب، يضاعف ذلك ما تمثله «همسك» من لغة جسد خاصة. ونحسب أنه ليس ثمة تأويل لـ (رمل روحي) سوى «الجسد» في تعبير سيميائي بارع يمزج بين قطبي التكوين البشري، ويمنح الجسد بعدًا رُوحيًّا يخفف من غُلَواء حاجاته الأرضية، ويرتقي بمنطقه إلى سُمُوٍّ مؤسطَر يحاكي صورته في المرجعيات الأسطورية لمعظم الشُّعوب التي قدمت إرثها الأسطوري وهو يتغنى بالجسد.

أما الجُملة الشعرية الثانية «تطير العصافير/ في الشرفات»، وهي تنفذ عبر البداية التعليلية (كي)، فإنها لا تضيف أكثر من إضفاء قدرٍ جديد من الحرية تقدم للجسد فرصة أكبر للتمظهر والتَّجلي. وسرعان ما تكف لعبة الإيماء والإشارة إلى الدال المُتمركز «الجسد» عن استدراج القراءة لتقودها إلى مواجهة صريحة معه:

وقلت: أغمضي عينيك
كي يكف اليمام عن الهديل
وأضيئي طرق جسدي
فقد صدئت فيه الجداول

وتقترح أولًا عزل الخارج الثَّقافي بتقاليده وضوابطه وتابوهاته عن منطقة الفعل الشِّعري «أغمضي عينيك»، والانتقال إلى حقل العُزلة بكل ما يعكسه من انتماءات استيهامية تعطل صوت الاستدعاء «كي يكف الحمامُ عن الهديل» بإيقاعه الرَّتيب اليائس، ليصبح بعد ذلك الواقع الشِّعري أكثر مرونة لتقبل أمريَّة الصورة الشِّعرية الثانية، وهي تقترح نورًا يعيد «إشعال» طرق الجسد بالضوء ليُحيل صدأ جداوله إلى أرض يتوطّنها الماء والرَّمل والرُّطوبة والخصب، في

إشارة إلى أنَّ الجسد مهما تمكَّن منه الجدب والقمع والمصادرة، فإن بوسعه دائمًا أن يُبعث من جديد كلما تمخَّض المنطق الفوقي المنظم لصورة العَلاقة بين الذُّكورة والأنوثة عن معطيات جديد تقلِّل من الإكراهات الذُّكورية وتمنح الأنوثة فرصة جديدة للتعبير والتفتح والتَّجلي كتابيًّا وسلوكيًّا عن ألوانها.

ويشتغل الدّالُّ السيميائي اللوني بصفات منتخبة تعيد إنتاج الجسد ورسمه على نحو جديد:

وقلت: ارتدي ثوبك الأسود
المزخرف بالبياض
وضعي عليه شالك الأخضر
كي أقرأ فيهما سفر الأزل

فالفعلان «ارتدي / ضعي» يحدثان عَزلًا بصريًّا بين المقصد الذي تستهدفه عملية الإبصار «الجسد»، وبين مدى الرؤية وهدفها، لتسهل قراءة أخرى مسار «كي – أقرأ» للجسد المتخفي والمتقنع والمختبئ خلف الألوان، وهي تُوحي بِمُحتوى أكثر سِحْرًا، وتقترح قابلية تأويل أعلى. إنَّ الألوان «الأسود / البياض / الأخضر» تراكبت وتعاشقت في المحفور الصّوري بهذا التشكيل، الذي وضع «الأبيض» في الترتيب السُّلَّمي البصريِّ بين طبقة «الأسود» العليا – الحاجبة وطبقة «الأخضر» الدنيا – المانحة، لإثارة منطق القراءة بحثًا عن ألوان أخرى محتملة غائبة متمناة، عطَّل ظهورها هذا التركيبُ المتماسك، وبدَّد إمكانية استدعائها شكلُ المقروء الغامض المشتغل في أفق غيبيٍّ متاهيٍّ «سفر الأزل». وحتى لا تنتهي الموقعة الشِّعرية في القصيدة من دون منطق يَطْرح مقولته، فإنها تعيد إنتاج المعادلة في مشهد مُسوَّر بالتَّحذير:

وقلت لي: ويل للمغلوب من الغالب

غير أن الالتباس يُغْشي طبيعة العلاقة بين طرفيها وقد انتهت – كما

يبدو – إلى نتيجة «لا مصالحة»، فمن هو المغلوب؟ ومن هو الغالب؟ إنها من دون شَكٍّ تعكس سؤالًا إشكاليًّا قد لا يتوقف عند نتيجة بعينها يمكن أن تجعل العلاقة بين مركز الذُّكورة ومركز الأنوثة أقل تشويهًا وغموضًا، فهل تُومئ القصيدة هنا إلى حلم قَلْب المعادلة لصالح تمركز أنثويٍّ في ظل شراكة متوازنة تبدو مستحيلة؟ لا شكَّ في أن المنطق اللسانيَّ الأنثويَّ في القصيدة يذهب إلى شيء من هذا؛ إذ يتجلى ذلك ويتبدى واضحًا صريحًا دامغًا في البشرى التي تحملها خاتمة القصيدة وخلاصتها:

وقلت: تهدمت الأسوار
وانبلج سراب الصحارى
وتفتقت جذوع الشجر
(..) باسم القادمة ..
يجمع الليل عن خطوطها
دموع القداح
ويروي لأناملها
قصص البنفسج ..
وقلت . . .
. . .

فـ «القادمة» التي انبعثت من انهيار ثقافة الذُّكورة المتمثِّلة بـ «الأسوار»، واستفاقة الاستيهامات «سراب الصَّحارى» عن فجر جديد «انبلج»، وتفتح ولادات أخرى تخالف قوانين المشهد «تفتقت جذوع الشجر»، تُشيع كلها في المناخ الجديد لغةً أخرى وصورة أخرى وبناء آخر، على النَّحو الذي يتوقف فيه السَّرد الشِّعري «وقلت . . . / .. .» عند «نقاط» تمد بصر القراءة عميقًا في متاهات المجهول.

الفصل الخامس

مغامرة الأمكنة الشِّعرية: الصِّراع والحركة

مدخل

يفيد النَّص الشِّعري الحديث كثيرًا من معطيات المكان وطاقاته الإيحائية في تأسيس النِّظام الحركي في النَّص، وهذا يتوقف على حساسية اللغة الشِّعرية ونشاط المخيِّلة في خلق الفضاء الملائم لاستيعاب و وعي جدّة المكان، الذي يتطلب من الشّاعر «أن يتخيَّل بفعالية عالية حتى يتمكن من معايشة تجربة المكان الجديد»[1]، وطاقة التخييل هنا يجب أن تستمد قوّتها ونشاطها من حيوية الخيال التي تبدو في الابتكار، والخصوبة في التصوُّر، والدِّقة في التعبير[2].

أما حساسية اللُّغة الشِّعرية في هذا المجال، ودورها في خلق فضاء المكان الشِّعري فتتحدد بإدراك أنّ اللُّغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق، فمن خلال المعنى تنغلق، في حين أنها خلال التعبير الشِّعري تنفتح[3]، وهذه الحركة القائمة على التحويل من الانغلاق إلى الانفتاح بقوة الشِّعر، هي التي تتيح للنَّص تأسيس نظامه الحركي المنشود المرتبط بفضاء المكان.

بمعنى أنّ الأمكنة الشِّعرية تتخلص من عقدة (القوقعة) المنغلقة، وتنفتح على أفق مكشوف، فتكون بذلك قابلة للحركة والصِّراع والمغامرة، ومُتضامنة

مع سياسة اللُّعبة الشِّعرية في النص.

ستخضع هذه الفكرة التي تَنْطوي على تداخل واضح في عَلاقة المكان الشِّعري بالنِّظام الحَركي للنَّص - أي بين الثَّبات والتحوُّل، والانغلاق والانفتاح، والدُّخول والخروج، والتنكير والتعريف، وغيرها من الثُّنائيات المُتصارعة - إلى اختبار نصّي في مجموعة من النُّصوص المنتخبة، عبر شبكة مباحث تشكِّل الهيكل العام لهذه المغامرة/ القراءة (*).

ديناميّة التَّحول الحَركي وتأويل المكان

إن ثنائية الانفتاح والانغلاق تؤلف في النَّص الشِّعري الحديث نظامًا حركيًّا خاصًّا، يتحرك داخل فضاءات الأمكنة الشِّعرية. تطرح قصيدة الشّاعر خالد علي مصطفى «صوت» (٤)، وقد نهض تشكيل العنوان فيها على بنية (تنكيرية) تنطوي على ضغط وتكثيف رَمْزِيّ - جملة من التَّشكيلات الفنية التي يتحدد على أساسها مصير شِعْرية النص، ولعلَّ في مقدمتها النظام الحركي الذي يفرضه «الصوت» على المكان الشِّعري المؤول في النَّص، ولا بد من سبيل مواجهة النَّص في تقديمه مرقَّمًا، حسب ما يقتضيه منهج القراءة بالشكل الآتي:

١- سمع الليل، مرة أنّ للينبوع
صوتًا محلقًا في منارة.
٢- فاستشار الضفاف في أمره
من قبل أن يلبس الصباح إزاره
فتولت عنه مقاتلة الصوت
وأفتت أن تستبيح دياره
٣- غير أنّ الطيور ألقت إلى السمع
مناقيرها، وقالت عبارهْ

«إن خير الأذان ما كان
مطويًّا على صوته بجوف محارهْ»

الصِّفة التنكيرية للعنوان «صوت» تتدخل في صميم البنية الشّاملة والتركيبية للنَّص، ويتحول هذا التنكير إلى معرفة في الجملة الشِّعرية رقم (١) «صوتًا محلقًا في مناره»، ويكتسب هذا التَّعريف قوّته هنا من نصب مفردة (صوت)، وانتهائها بتنوين الفتح، ومن المدى المكانيّ والدَّلاليّ الذي تُوحي به مفردة «ملحقًا»، فضلًا عن الأبعاد الموروثية «منارة»، في ما يمكن أن يُسمى اجتماعًا بـ «فضاء الإطلاق» بوصفه مصطلحًا يقوم على قوة التَّعريف واتساع قابلية الأداء وانفتاحه. ما يلبث هذا «التَّعريف» أن يكتسب شرعيَّته اللُّغوية الواضحة في الجُملة الشِّعرية رقم (٢) «فتولت عنه مقاتلة الصوت»، في الوقت نفسه الذي يتعرَّض فيه التعرُّف إلى محاولة التَّنكير «مقاتلة × الصوت». وينتهي صراع التنكير والتعريف إلى انتصار بنية التنكير في الجملة الشعرية رقم (٣)، إذ يصل التنكير إلى أقصى حدوده في الانغلاق «إنّ خير الأذان ما كان/ مطويًّا على صوته بجوف محاره»، فيصبح أشدَّ تنكيرًا من العنوان، ويتصل به ما يشكل حركة دائرية تبدأ بالعنوان التنكيري «صوت»، وتنتهي بصورة أكثر قسوة به.

إن مفردة «صوت» ذات الصِّفة الشّائعة والإطلاقية في العنوان، تتحوَّل بفعل تعريفها «الأذان» إلى كِيان يحمل قدرات أدائية كبيرة – عقيدية وتاريخية ونفسية – يفرض صمتًا على الماحول، فصوته يعني صمت «الآخر» بمعنى أنّ السِّياسة الشِّعرية التي استُخدمت لتعريف العنوان لم تكن مجرّدة، بل جاءت محمَّلة بطاقة هائلة من الدِّلالة التي تتأتى عادة من حجم هذا الصَّوت، وطاقة انتشاره، وخصوصية مكانه «منارة» و سَعة تأثيره، ومستوى تكراره في حدود زمنية مُنتظِمة ومُتعاهَد عليها و«منتظرة». فضلًا عن قدرتها على «الجمع» بوصفها نداءً ذا قوة تبليغية واضحة لاستدعاء «الآخر» من أماكن متفرقة، إلى مكان محدد جامع.

هذا الأنموذج الصَّوتي المألوف لا يحقِّق ذاته إلا بالانفتاح والوصول والتبليغ، وإلا فإنه صمت ونكرة من دون نتيجة، إنّه صوت مُحمل برسالةٍ تحترق إن لم تصل. فالصَّوت حركة في المكان تُسهم في منحه فضاءً جديدًا ودَلالات جديدة، ويفضي إلى نظام حركيّ خاص قائم على طقوس وتقاليد ونظم. تتمركز الدَّلالة بكل موحياتها وظلالها - كما هو واضح - في الـ «صوت»، فهو في النص صوت يستند إلى صورة ذات إطار وأبعاد، وبذلك فهو مشدود دلاليًّا بقاعدة، ولا يُقصَد منه تحقيق بنية إيقاعية حسب، وهذا التَّمركز يخضع إلى اللُّعبة الصندوقية في «الانفتاح الانغلاق»، التي تقابل في ما ذهبنا إليه «التنكير والتعريف».

ومثلما يحوي الانغلاق أشياء أكثر مما يحويها الانفتاح [٥]، كما يشير إلى ذلك باشلار، فإن التنكير بهذا المعنى أكثر سعة وقدرة على «توليد الاحتمال» في التعريف، والنَّكرة رَمْز الصندوق هنا هي «موطن الأسرار الصغيرة التي لا تريد أن تخرج إلى الغير، ولكنها لا تكفّ عن ندائه وإثارة فضوله، وما إن ينفتح الصُّندوق حتى تتوقف الأسرار عن أن تكون أسرارًا لتصبح تعرُّفًا يمتلكه الغير»[٦]، وهذا ما يفسِّر مقاتلة التعريف «فتولت عنه مقاتلة الصوت»، من أجل الاحتفاظ بأكبر قدر ممكن من ثراء الاحتمال في النكرة.

فصناديق النَّص هي «الليل / الينبوع / الطُّيور»، ومفاتيحها «الصَّباح / الضِّفاف / المناقير» على التوالي، ويبقى آخر الصَّناديق «محارة» وهو صندوق غاطس بلا مفتاح، لأنه داخل صندوق أكبر هو «الماء» الذي يحويه الصُّندوق الأكبر «الليل»، لأن مفتاحه «الصَّباح» لـمّا يأتِ بعد «من قبل أن يلبس الصَّباح إزاره»، ويقود هذا الجدل بين الكائنات الطليقة والكائنات المكبَّلة إلى استثارة الخيال [٧] وإيقاد لعبة الاحتمال فيه.

إن الـ «صوت» يتحرَّر ويتحوَّل إلى صفته «الأذان» مع شُروع الصُّندوق

الأول «الليل» بالانفتاح بوساطة «الصَّباح»، ليفتح بعده الصُّندوقان الآخران ضرورة، ولكن حكمة الصُّندوق الثّالث «الطُّيور» تحول دون ذلك، وتبقى الصَّناديق مقفلة والصَّوت مؤجلًا أو غائبًا أو مختبئًا، ليرجع إلى تنكيره من دون أن يخسر النَّص شيئًا. إن هذه الصناديق لا تتسم بالحياد على أساس أنها تكوينات جامدة «تَحْوي» من دون أن تفعل، بل تشترك اشتراكًا صميمًا في صنع الفعل الشِّعري، وتتدخل في مُجمل فعالياته وأدائه، بمعنى أنها صناديق «مجازية» تستعير صفتها الصُّندوقية من «الحالة»، وليس من الوضع التقليدي المجرَّد. وبذلك فإن النَّص يشكِّل لها «ذاكرة» من خلال إسناد الأفعال إليها، فاللَّيل يسمع، والينبوع يصوت، والطيور تقول، فلعبة التَّنكير والتعريف هنا هي لعبة حركة تحوُّل.

الاستبدال الحركي وثبات صورة المكان

تطرح ثنائية الصَّوت والصَّمت نظامًا معيَّنا من الحركة، قائمًا على الاستبدال، في ضوء ثبات صورة المكان، ويُسهم أحدُهما في منح الآخر دَلالاتٍ جديدة نابعة من طبيعة الجدل بينهما؛ إذ «لا شيء كالصَّمت قادر على خلق شعور الفراغ اللامتناهي، الأصوات تمنح لونًا للفراغ لا تُضْفِي نوعًا من الصَّوت المجسَّد عليه، ولكنَّ غيابَ الصَّوت يجعله نقيًّا للغاية، وفي الصمت يتملكنا شعور بشيءٍ واسع عميقٍ ولانهائيّ [٨]» يتيح للحركة الشِّعرية حريةً مطلقةً.

لنفحص نصَّ الشاعر أحمد مدن الموسوم «حالة للجمع» [٩] وهو ينهض على حوار استعاريّ صامت بين الوجوه والمرايا:

قرب المرايا

لبس الزجاج وجوهنا

ولبست ما لبس الزجاج

تطرح بنية العنوان احتمال المُزاوجة الصّورية بين المُبصِر المواجِه، وشكله

المنعكس (المستعار) في (المرايا)، وحالة الجمْع بينهما مستحيلة، لأنَّ المواجهة بين الوجه والوجه المنعكس مواجهة زائفة، يحكمها سطح صقيل وهمي قابل للموت في أية لحظة يفقد فيها مادته الحية (الزُّجاج) ويكشف بذلك عن عُرْي الوجه وغربته، لأنه أُقصي عن قرينه الملموس بصريًّا، ولم يستطع الاتحاد إلا بذاته، فتصبح الحالة التي يحتملها النَّص (للجمع) حالة (للإيهام).

ينهض النَّص في تشكيل واقعه الفعلي (الحركي) على مشهد يتضمن مستويين من الأفعال، المستوى الأول مستوى الفعل المباشر «لبس – الزُّجاج – وجوهنا»، وهو فعل احتواء وتقنُّع وتبرير للعَلاقة المُلتبِسة بين الوجه والمرآة. والمستوى الثّاني هو مستوى الارتداء والانعكاس «لبست – ما لبس الزجاج»، وهو فعل جديد للاحتواء والتقنُّع والتبرير، أشمل من الفعل الأول وحاوٍ للصورة كلها. هذا التَّدخل والاشتباك في تشكيل بنية العَلاقة بين الفعل البصري ورد الفعل المنعكس بصريًّا، يحدد وظيفة «المرايا» في التعامل مع ما ينعكس على سطحها من مصوِّرات.

ويظهِر تفاعل واشتباك وتدخُّل المستويين مفارقة كَمِّية بين المفعول في المستوى الأول «وجوهنا»، وهو يقدم مظهرًا عامًّا بوساطة ضمير المتكلِّمين «نا» وبين الفاعل في المستوى الثاني «لبست»، وهو يقدِّم مظهرًا عامًّا بوساطة ضمير المتكلمين «نا» وبين الفاعل في المستوى الثاني «لبست»، وهو يقدِّم مظهرًا فرديًّا بوساطة «تاء الفاعل». وقد يفسَّر هذا بظاهرة اختصار العام في الخاص والكل في الجزء، أو وسيلة تقنُّع أخرى من الأقنعة التي تلبّست النص.

إن حساسية «المرايا» وطمأنينة اللجوء إليها بوصفها مكانًا أليفًا مغريًا على أساس أن «مناطق الألفة موسومة بالجاذبية [١٠]»، تسهم في التَّثبُّت من صدق الوجود أحيانًا عبر تفحص قوَّة الزمن وأثره في الرائي المواجِه، وتفرض نمطًا معيَّنًا من العَلاقة المكانية بينها وبين الرائي.

والمسافة المكانية في هذا النص محدَّدة بالظَّرف «قرب»، وهو مقياس مرن بعض الشَّيء، لأنَّ المفهوم المتمخِّض عنه قابل للزِّيادة والنُّقصان نسبيًّا حسب طبيعة الحال الشعرية. لكنه على أية حال يقدِّم صورة للتقليل من أهمية المواجهة الحادة بين الوجه الرائي وسطح المرآة المنعكس. مستوى التقنُّع في النص مستوى ظَرفي محكوم بعَلاقة جدل من نوع خاص، فالمرايا في المواجهة الأولى «لبس الزُّجاج وجوهنا» هي التي تتخذ من الوجوه الماسّة لها قناعًا تقتل به حيادها وأمِّيتها ولا معناها.

والوجه الرّاوي يمارس اللُّعبة ذاتها «لبست ما لبس الزُّجاج» وهو يتقمَّص الوجوه المنعكسة، يتلبَّسها متقنِّعًا بها في محاولة للجمع بين مفردات الصوت كلها، من خلال حوار صوري صامت بين مصادر الأفعال في النص ومصادر ردودها. من أجل تفسير الكيفية التي تشتغل فيها «المرايا» في النص، لا بد من معرفة علاقاتها الجزئية وتفاصيل حياتها الداخلية. لا تصبح المرايا مرايا إلا بزجاجها، وهو يمثِّل وجهًا كُليًّا لها، بمعنى أن الزُّجاج حياة المرايا، تقابله الوجوه التي هي زجاج الجسد.

بنية التَّكرار الكثيفة في النَّص بنية مكانية صرف، تقدِّم ولاءها المكاني الظَّرفي منذ شروع الملفوظ بافتتاح النَّص «قرب» وتنطوي على ثبات ظاهر وتحوُّل خفي محسوس غير مبصر.

يتمخَّض هذا المشهد عن بنية إيقاعية تظهر في السَّطر الشِّعري الأول «قرب المرايا» ظهورًا وصفيًّا سكونيًّا، بسبب ظرفيته واسميته، وسقوطه تحت ثقل التَّفْعيلة المُرفَّلة «**مستفعلان** – ب – –» التي يسيطر عليها السُّكون. لكنها ما تلبث أن تنقلب في السطرين الآخرين إلى تدفُّق حركي إيقاعي بسبب هيمنة الأفعال، تتحكم به تفعيلة الكامل الصحيحة «**متفاعلن** ب ب – ب –» وقد تكررت أربع مرات، مرتين في كل سطر، محقِّقة بذلك تعادلًا رياضِيًّا «إيقاعيًّا ودلاليًّا».

إنَّ هذا النص يقدم أنموذجين من نماذج تمركز الملفوظ. الأنموذج الأول - الفعلي - (قرب/ لبس / ولبست/ المرايا/ الزجاج). والأنموذج الثّاني الاسمي (ما لبس وجوهنا/ ما لبس الزجاج). الأنموذج الأول «فعلي» تتحرك أدواته في مكان متقارب من سواد الكتابة، وهذا التقارب ينعكس إيقاعًا بصريًّا يتماثل تمامًا مع الإيقاع البصري الذي يعكسه الأنموذج الثّاني «الاسمي». وتمركز الملفوظ في الأنموذجين تمركُز تَكراري يتحرك عموديًّا من الأعلى إلى الأسفل وينحرف أفقيًّا من اليمين إلى اليسار. وهذا التَّوازي والتوازن بين أنموذجي التَّمركز التَّكراري يطرح صورة المواجَهة الحية بين «الوجه المواجه» و «الوجه المنعكس»، وهي تفرز مفردتي «قرب/ وجوهنا» خارج حقل المواجهة اللَّفظي، مما يُؤَدِّي دَلاليًّا إلى سقوط حاجز «الزُّجاج/ المرآة» ليلتقي الوجه نفسه بلا وسائط عاكسة، وبذلك ينتهي نظام الاستبدال الحركي الذي قام عليه النص، وتفقد صورة المكان ثباتها، لأنها تتخلَّى عن كينونتها المنفصلة عبر التحامها وتوحدها بعد سقوط الوسائط العازلة.

المكان المعلَّق وتضييق الحيز الحركي

يخضع النِّظام الحركي في النَّص الشِّعري الحديث أحيانًا إلى تضييق الحيّز المكاني من خلال ممكنات شعرية كثيرة. ففي قصيدة الشَّاعر «خيري منصور» الموسومة بـ «أربعة»[١١] يعمل التحوُّل العدديّ وتكثيف فضاء المكان على تضييق حيِّز الحركة:

في المصعد

يقف اثنان

في مرآة المصعد

يشتبكان

إن المكان هنا مكان معلَّق مغلق، «المكان في مقصوراته المغلقة التي

لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثَّفًا، هذه هي وظيفة المكان[١٢]»، ويقدّم تكثيف الزَّمن هنا خدمة شعرية كبيرة لترتيب النظام الحركي في النص. يخترق القصيدة عموديًّا شكل «عددي» يؤثِّث صورته الشِّعرية على هبوط متوازنٍ في قيمة العدد الرياضية، يقابله تمركز دلالي يحتوي على الهبوط ويخزن انشطاره، ويضغطه بما يجعله رهنًا بحركتين متجاورتين: الأولى «بصرية» متأتية من إشراك «المرآة» مرة وعدم إشركها مرة أخرى، والثَّانية من الحس الداخلي النابع من الإدراك بفاصل العددية مرة، وبالاتحاد العددي مرة أخرى.

عنوان القصيدة هو «رأسها» إذا صحَّ اعتبار متنها «جسدًا»، وقد ركَّب بهذه الصورة لسبب آخر غير مجرَّد «العنونة والتسمية»، لأنه يشتغل فيها حتَّى نهاية آخر فعل مكوَّن وفاعل، وهو ذو صفة عددية واضحة «أربعة» تستند إلى معدود «مذكَّر» محذوف يمكن وضع احتمال أَوَّل له «أشخاص» وهو احتمال وهميّ أيضا إذا ما أردنا إنعام النَّظر في تشخيص الشخوص وتحديد جنسها وعمرها وعلاقتها ودورها، إنها مجموعةُ أسئلة تتناسل من منبع استفهامي واحد، وضع العنوان بصيغة «تنكيرية» إمعانًا في زيادة مستوى الاحتمال والإيهام فيها.

تختزل قيمة العدد الرياضية المتمركزة في – الرأس – «العنوان» إلى النِّصف في «يقف اثنان»، مع تأكيد على «تذكير» المعدود المحذوف خلال الصِّيغة العددية «اثنان»، إلّا أنه لا يزال في المستوى نفسه من التَّجريد والاحتمال فيما يتعلق بملامح المعدود وخصائصه وصفاته، وهذا الاختزال العددي أو التنازل عن مضاعفة العدد يعني موت «المرآة» على شاشة النص. ففي الوقت الذي كان فيه العدد «أربعة»: «اثنان» في المصعد، و«اثنان» في المرآة، وكانت «المرآة» هي الانشغال الثاني بينهما، فإن الموجات كانت متجهة منهما نحو «المرآة» مباشرة، والحوار بهذه الصورة قائم بين «أربعة»، إلا أن ارتداد الموجات المنبعثة من «الاثنين» نحو «المرآة» إلى مستوى تبادلها فيما بينهما خلق انشغالاً جديدًا

بين «الاثنين»، فغابت «المرآة» بغياب نصف الواقع العددي للنص. وما يلبث هذا النِّصف المتبقي «اثنان» أن يختزل إلى النصف إلى «واحد» في «يشتبكان» وبذلك يتحول العدد من «أربعة» في الرأس إلى «واحد» في نهاية المتن، مع اتضاح الملامح الأصلية للشخصين المحتملين.

إذ إن الفعل الثنائي «يشتبكان» يؤشِّر كونهما «رجل وامرأة» يبدآن بالتعارف الأولي عن «المرآة» ومن ثم إقصاء الحد العددي الفاصل بينهما ليصبحا جسدًا واحدًا في المنظور البصري «يشتبكان».

تشتغل «المرآة» في القصيدة بآليَّة تصويرية عاكسة، بوصف أنّ الصورة الشِّعرية هي «سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطوَّر في أوجه مختلفة»[١٣] بمعنى أن المرآة الشعرية مرآتان: واحد تعمل بحضور «متصوَّر» والأخرى تعمل بحضور «مرئي» كما هو الحال في هذه القصيدة، فهي تمارس كامل وظائفها، وفي مقدمة هذه الوظائف الوظيفة العددية التي «تكمن في – أنها تضاعف – كما يلاحظ ميشيل فوكو، وهي بذلك تعطينا تعزيمة القرين»، فنحن لا نبحث في المرآة عن واحدية أجسادنا «و وجوهنا خاصة» مما يعرف على سطحها، بل نسارع إلى البحث عن «مضاعفة» وتجسيد شبيه بالتفاصيل المكبَّرة عن عمل مصوَّر، وهذه المضاعفة تتجه أوَّلا إلى أنفسنا، ما يظهر منها في المرايا وما يختفي، لتتكوَّن أمامنا صُورة «قرين» له ما لنا من أشكال ومزايا[١٤].

إن اشتغالها في القصيدة يرتبط تمامًا بتطوُّر دلالة الفكرة الشِّعرية فيها، ويبدأ مع بداية القصيد في العنوان الموسوم بـ «أربعة» الذي يشير إلى وظيفة المضاعفة للمرآة.

غير أن هذه الوظيفة ما تلبث أن تسقط حين ينقطع خط الرؤية بين الرائي والمرئي بسبب ولادة خط آخر موازٍ لخطِّ المرآة، ليبقى التجسيد الشبيه في

المرآة موجودًا، لكنه معطَّل وغير فاعل في الفكرة الشعرية، بعد أن يتحوّل العدد من «أربعة» إلى «اثنان»، وبذلك يتصدَّر الوجود الحقيقي للعدد ويغيب الوجود المصوَّر في المرآة من دائرة انشغال النص.

وفي المرحلة الثَّانية من مراحل تطوُّر الفكرة الشعرية يعمد النص إلى صنع «مرآة داخلية» ذات وظيفة مناقضة لوظيفة المرآة الأولى، وتكمن في أنها «تختزل» لا تضاعف كما هو الحال في المرآة الأولى التي تمتلك حضورًا مرئيًّا في القصيدة.

فالفعل «يشتبكان» يختزل العدد الحقيقي إلى النِّصف، ويشير إلى غياب العدد، لأنَّ الرؤية الخارجية المهتمَّة بالتفاصيل المكبّرة تضعف إن لم تتلاش، لتعوَّض برؤية داخلية تميل إلى الالتحام والوحدة، وتتحول العين بوصفها آلة البصر التقليدية إلى مرآة القصيدة ذات الحضور المرئي «في مرآة المصعد/ يشتبكان».

«المصعد» يحوي قدرة استيعابية محدَّدة، تعمل المرآة على مضاعفة هذه القدرة على مستوى بصرية الرؤية من دون إحداث خلل آلي بسبب تجاوز طاقة الثِّقل الاستيعابية له، لأن الوجود المضاعف هو وجود وهميّ متصوَّر. وهو صندوق معلَّق عمودي الحركة داخل صندوق أكبر هو «العمارة» يمتاز بطابعه الحضاري وسرعة قدرته على الإيصال، بعكس بديله «السلالم» التي تحتاج لتسلُّقها جهدًا عضليًّا لا يتيح للإنسان فرصة التفكير أو التَّأمل بشيءٍ خارج حلم الوصول المكاني، فـ «المصاعد تلغي بطولة صعود السلالم [١٥]»كما يقول باشلار، لذلك فإن سرعة تطوُّر الفكرة الشِّعرية في القصيدة منسجمة تمامًا مع حاجة الإنسان إلى إشغال زمن الإيصال بشيءٍ ما. وهذا ما يفسِّر القوة الضَّاغطة للغة النص التي مُورست عبر فعلي النص «يقف – يشتبكان»، اللذين انطويا على اختزال درامي كبير وتقليص في المسافة المكانية والنظام الحركي، إذ إن المسافة

بين الفعلين يفترض أن تكون واسعة، وتشتغل فيها مجموعة من الأفعال حتى يتم إنجاز ما أنجز دلاليًّا، إلا أن السُّرعة الفائقة التي حكمت إيقاع الحدث الشِّعري في النص جعلت عمل تلك الأفعال المفترضة خاطفًا وغير مرئي على النحو الذي لا يناسب حضورًا لغويًّا لها، مما جعل خط الأداء الفعلي ينتقل مباشرةً من «يقف» إلى «يشتبكان». والمصعد مكان «مغلق» ينفتح برواية الرّاوي للحدث الشعري، ويستعين في الحفاظ على داخلية الحدث وفضائه المغلق بوساطة تكرار حرف الجر «في»، الذي يشتغل بآليّة عمل داخلية محض «في المصعد/ في مرآة المصعد». وفي الوقت الذي يمكن وصف عمل الحرف الأول بأنه «داخلي»، فإن الثاني يشتغل في «داخل الداخل»، متنقِّلًا من الوجود المكاني المحايد في الأول، إلى الوجود المكاني المعاكس في الثاني.

المفارقة الحركية وبنية المكانين

إنَّ النِّظام الحَركي في النَّص لا يتأسَّس مطلقًا على فكرة التَّجانس والتوافق الحركي بين جدل الثنائيّات، بل ينهض أحيانًا على المفارقة الحركية التي تعمل على بنية مكانين، كما هو الحال في نصّ الشَّاعر «كاظم الحجاج» الموسوم «الممثل» [١٦]، إذ إن الخيال هنا «لا يلتزم بالأبعاد الهندسية، بل يعمل بموجب القوة والسرعة أيضًا، وذلك ليس من خلال توسيع المساحة بل بتسريع الإيقاع [١٧]» وانشطاره أحيانًا:

السيد مخرجنا المغرور

أعطاني دورًا ..

ولأني مقبول – من حيث الجثة – للدور

وافقت

وقال المخرج

– احفظ دور (السلطان العادل!).

– ها .. ها (في سرّي طبعًا ..) سلطان عادل!

وكأيّ من أبناء الكلب ظهرت على المسرح
أقتل .. أشنق .. أمرح!
وتزوجت كل نساء الدولة
«أعني كل بنات الكومبارس!»
لكن . . .
كان عليّ – أنا السلطان العادل –
أن أشنق شحاذًا . . .
من أجل رغيف مسروق
سامحت الشحاذ .. فأفسدت الدور

تقدم القصيدة نفسها على أنها حِكايةٌ شِعرية ممسرحة مكوَّنة من مقطعين يؤلفان نظامًا حركيًّا خاصًّا. يشتغل المقطع الأول منها «خارج» المسرح، ويشتغل الثاني «داخل» المسرح، بمعنى أن الحكاية تشتغل على مكانين: مكان الخارج المفتوح غير المقيَّد، وهو ينهض على المحاولة ويحتمل الصواب والخطأ والرفض والقبول بلا تحديد زمني، مكان تصمَّم فيه حركة الأشياء وليس له جمهور سوى طاقم العمل – إنه مسرح المقطع الأول من النص.

ومكان الداخل المحدد – زمانًا وتنفيذًا – وغير القابل للخطأ، وتنتقل علاقة العمل فيه إلى جمهور يشاهد ويستمع ويشارك، إلا أن هامش حرِّية الفعل «المبادرة» فيه معدومة، لأن الأشياء والأفعال تجري جميعًا على وَفْق ضوابط صارمة مقفلة، إنه مسرح المقطع الثاني من القصيدة.

إن المكان الأول الذي يمكن أن ندعوه «مسرح ما وراء الكواليس» هو مكان المخرج، لأنه هو الممثل الأول الذي يفرض رُؤاه وتصوراته وقوانينه، لذلك ابتدأ المقطع الأول بـ «السيد مخرجنا المغرور»، فـ «السيد»، والضمير «نا» المتَّصل به والمنعكس على المجموع «كادر العمل» وصفة (المغرور)، كل هذه

القوى اللُّغوية تتشابك دلاليًّا من أجل أن تعطيه صفة سلطوية ضاغطة، تبرِّرها أفعاله ذات الفضاء الدلالي الحركي الآمر «أعطاني / قال / احفظ»، في مقابل الفعل الوحيد للآخر – الممثل «وافقت» ذي الاستجابة الحركية المحدودة.

في حين تغيب سلطة المخرج غيابًا إجرائيًّا في المكان الثَّاني الذي «يقفل» من جهة المخرج، و«يفتح» من جهة الجمهور بما يحقِّق استبدالًا مكانيًّا يؤدي إلى تغير حركي في الأداء، ويصبح الممثِّل فيه هو «السيد» من خلال التتابع الضّاغط للأفعال الشخصية المتحركة على فضاء مكاني غير محدد «ظهرت/ أقتل/ أشنق/ أمرح/ تزوجت/ أشفق/ أفسدت» من دون وجود فعل مقابل. لكنّ مملكة الممثِّل هذه هي مملكة مُزيفة، لأن عقل المخرج هو الذي يحركه، إنها آلية موجَّهة من «وراء الكواليس»، حيث ما زالت سلطة المخرج هي الفاعلة الآمرة بالتنفيذ الدقيق الصّارم.

استندت القصيدةُ في مسرحة واقعها الشِّعري الحكائي إلى بنية درامية «مموَّهة» تقوم على أنموذجين من الصِّراع الحركي الخفيّ. الأنموذج الأول بين «المخرج والممثل» في الجملة الشِّعرية الأخيرة من المقطع الأول: «ها .. ها .. (في سري طبعًا) .. سلطان عادل»؛ إذ إنها تنطوي على السُّخرية المُرَّة من قرار الموافقة «وافقت»، وتقرِّر داخليًّا مبدأ الرَّفض، لكن هذا الصراع خَفِي ونتيجته «مؤجَّلة» والأنموذج الثَّاني بين «الممثل والحالة – الأداة –» في نهاية القصيدة «سامحت الشَّحاذ .. فأفسدت الدَّور»، إذ إن الصِّراع هنا مع سلطة المخرج الممثلة في صرامة التقيُّد بضوابط ومفردات «الدور»، وينتهي هذا الصِّراع بنفيها عن طريق تثوير بَذرة النتيجة «المؤجّلة» ذات الطاقة الرفضية المتولِّدة من الصراع الخفي في الأنموذج الأول.

من هنا نستنتج أن القصيدة تتحرك – في مرجل عملها الدلالي الساقط في الأعماق – على مستويين متلاصقين، يتجهان اتجاهين متعاكسين.

المستوى الأول هو مستوى اللَّحظة الفاعلة المرئية على شاشة العمل الشعري، التي تؤدي فيها حركة الممثل دورها المرسوم بتجرد وإنصاف كامل، وانقطاع عن أيِّ مدرك خارجي يمكن أن يتدخل ويؤثر في تغيير خطة العمل المهندسة بطريقة صارمة لا تقبل الاختراق. وينتج هذا المستوى صورة حاضرة ملتقطة «بصريًّا»، وهي ليست حقيقية في التعبير عن شخصية «الممثِّل» اللَّحظوية التي تنفصل وتنطفئ باختتام الدور، وهذا المستوى يستجيب في عمله لذاكرة النص الظاهر، وهي ذاكرة مؤقتة ومبرمجة. أما المستوى الثاني فهو مستوى اللحظة الباطنة غير المرئية، التي تعمل في الاتجاه المعاكس، ويدفعها الفعل الشِّعري إلى الدخول في منطقة المستوى الأول «المحرَّمة»، لأن محض دخولها ولو جزئيا كفيل بِنَسْفِ نظام العمل الحركي وإلغاء صفة الممثل من شخصية النص، وبالتالي دمج المستويين في مستوى واحد «ظاهر وخفي» في الوقت نفسه، وهذا المستوى يستجيب لفعل النص الباطن.

لهذا فإن الانعطافة الاستدراكية الحركية الحرجة «لكن» التي تخرج العمل الشِّعري من سياسته التقليدية في الأداء، تقود حركة «الشَّخصية / الممثِّل» إلى التحرُّر من «الدور» ودمج المستويين في مستوى واحد هو خارج ميدان فعل التمثيل – داخل مكان الفعل الشعري «سامحت الشحاذ .. فأفسدت الدور» بمعنى أن البطل في النص بدا – على الصعيد الحركي – ممثلًا حاضرًا، وانتهى غائبًا خارج دائرة التمثيل، مما يدل على تحطيم الحاجز المكاني الفاصل بين حركة الممثل «الباثَّة»، وحركة الجمهور «المستقبلة»، لأنه أصبحَ جزءًا منهم بعد موت لعبة التمثيل والرُّجوع إلى الحياة بغياب المسرح. وبهذا فإن الصُّورة المُزدوِجة تتهشَّم لتتركَّب من شظاياها صورة موحَّدة تتسم بالتَّوافق العمودي والأفقي.

إن القصيدة حتى ما قبل سطرها الأخير تشتَغِل على بنية درامية مُموَّهة، لأن فعل الدور «التمثيلي» ينتهي عندها، ثم يتدخَّل الفعل الشِّعري ليقطع اطمئنان

الصورة إلى نتيجة مقرَّرة ومعدَّة سلفًا، خارقًا بذلك تقليدية عمل الممثل في الانضباط داخل حدود النص «الملقَّن»، فيغيب نص التمثيل ويظهر نص الحياة الشِّعري المناقض في السطر الأخير من القصيدة «سامحت الشحاذ . . فأفسدت الدور»، ليقوِّض بنية النص بأكملها ويطالب باستبدال عنوانه الوهمي.

إن هذه المفارقة الحركية المدهشة هي تقويض لحركة مُبَرْمَجَةٍ ومصمَّمة ومتفق عليها، وبناء حركة جديدة مفاجئة وصادمة، تهدم النظام الحركي الذي قام عليه النص.

القصيدة حكاية شعرية يرويها البطل «الممثل». وروايته لها «خادعة» لأنه لا يلتزم بسرد أحداثها سردًا موضوعيًّا، بل يتدخَّل في تعديل أحداثها بما يخدم وجهة نظره وفلسفته الخاصة؛ إذ إنه يختتم المقطع الأول بالصورة الصوتية الداخلية – الباطنية – «ها .. ها .. (في سري طبعًا) سلطان عادل»، وهي إجابة صامتة في المظهر العام «سرّية»، رواية متحرِّرة لا يعرفها إلا الراوي، ويمكننا أن نعدّها تمثيلًا سريًّا على المخرج فقط. ويتدخَّل مرة أخرى في المقطع الثَّاني ليصحِّح أحد أفعال التمثيل «وتزوجت كل نساء الدولة» بـ «أعني كل بنات الكومبارس»، ليكسِر وَحدة الرواية ويشدُّها بالخارج الشِّعري مؤكدًا في ذلك قوة عقل النص الباطن وضعف ذاكرته المؤقتة. إن تحطُّم صورة «الممثل» في النص وتغييبها، لم تحدث في المجال الشعري بفعل ضعف الأداء «التمثيلي» بدليل تألق هذا الأداء وروعته حتى السطر ما قبل الأخير من القصيدة وبشكل ناجح ومثير، بل إن هذا التغييب حدث بفعل خاصية دور البطل والإخفاق في تقمُّصه «السلطان / العادل»، وهو ينطوي على مفارقة مدهشة بين طرفيه «السلطان» بما يوجب من مفردات (السلطة – سلط – تسليط – إلخ). و(العادل) بما يوجب من مفردات مناقضة تمامًا.

وهي مفارقة لسانية تظهر توافقا شكليًّا دلاليًّا – سيميائيًّا – بين الصفة

والموصوف، لم يستطع «الراوي/ الممثل» استيعابها وإيجاد منافذ تآلف لها، فما كان منه إلا أن كرَّرها ثلاث مرات بثلاثة أشكال من التهكُّم والسخرية، جعلها أشبه باللازمة التي يجب أن تحرث في النص لتبقي ضميره اللغوي حيًّا، وقادرًا باستمرار على استلام إشارات عقل النَّص الباطن، وإهمال الإشارات الموجهة لذاكرة النص الظاهرة، وتصريفها في نهاية القصيدة إلى الخارج اللامكاني.

ولأن الرَّاوي اعتمد أسلوبًا خادعًا في رواية الحكاية يقوم على القطع والتدخُّل والتصحيح والمحاورة، فإن نظام القصيدة الموسيقي اعتمد إيقاعًا بطيئًا سيطرت فيه تفعيلة الخبب المخبونة «فعلن--» على ثلثي الواقع التفعيلي للقصيدة، مسيِّرًا إياها على حافَة القول النَّثري من دون مسّه، دالًّا على قوة شعريتها وكثافة الزَّخم الشَّعري في بساطة ومألوفية مفرداتها التي تحولت في القصيدة إلى مفردات بكر.

إيقاع المكان وحساسيّة الغياب

تذهب المغامرة الجمالية في استِيلاد إيقاع مكانيّ شعريّ إلى إثارة المكامن النَّصية وتحريضها على الانتماء إلى جوهرها الفضائي، من أجل إشاعة نظام صوتي خاص مشحون بالطاقة المكانية يؤلف في الكون النَّصي الشِّعري هذا الإيقاع. وفي المقطع الثَّاني ذي الوضع النَّصي الشعريّ المركب استقلالًا وانتماء – من قصيدة «شعر الغياب الطويل» [١٨] للشاعر محمد علاء الدين عبد المولى،تندفع الحيوات الشِّعرية لتحفيز الدوال المكانية بقيمها المباشرة وغير المباشرة على إطلاق إيقاع يستجيب لحساسية غياب تشتغل على حلمية المكان وتخييله:

ما أطول الأشجار، والأيدي قصيرهْ

وحدائقي بمقاعد هجرت مخيّلة العناق

لا الفجر يمنحني هنا إيقاعه

والطاولات رمت عليها الريح أوراقًا فقيرهْ
ولدت بلا شجر عظيم ..
كم من الفخّار يجلس في اكتئاب فوق قلبي؟
كم من الخطوات لم أسمع صدى قدميكِ فيها؟
ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها؟
ماذا تغني الدائرهْ
وضلوعها حجر
ومركز وجدها ضجر
وموتى ساكنوها؟

يفتتح المقطع النَّصي مشروعه المغامر في موقعة المكان باقتراح مفارقة دلالية لافتة، تعكس تشكيلًا بلاغيًّا طباقيًّا ينهض على الضِّدية المثيرة لأولى خيوط حساسية الغياب :

ما أطول الأشجار، والأيدي قصيره
وحدائقي بمقاعد هجرت مخيِّلة العناق

فالمعادلة الطِّباقية في «ما أطول الأشجار/ الأيدي قصيره» تطرح ضدية تقليدية في قياسها التقليدي «أطول/ قصيرة»، فضلًا عن ضِدِّية تقليدية بصرية التلقي «الأشجار / الأيدي»، وتخوض في فضاء الغياب عبر توكيد استحالة اللِّقاء بين الأشجار الطويلة والأيدي القصيرة، في إيقاع يأخذ الغياب من خيبة قِصَر الأيدي إلى امتداد طول الأشجار، على النحو الذي تضاهي فيه هذه المعادلة سيميائية العنونة في عنوان القصيدة «شعر الغياب الطويل»، حيث يسترسل إيقاع المكان على حركة الغياب المتموِّجة في طولها. وتهبط المعادلة إلى مفردات تمثل قيمًا مكانية مباشرة تنزع النَّزعة التصويرية ذاتها في إحداث مفارقة استحالة اللقاء استعدادا للغياب، فـ «وحدائقي بمقاعد/ هجرت/ مخيلة العناق» ترسم صورة الرحيل عن المكان البصري «حدائقي

+ مقاعد» الذي افتقد حساسية الرؤية وإيقاعية المكان «مخيلة العناق»، تلك التي دخلت في فضاء الغياب وتركت مقاعد الحدائق جرداء تفتقر إلى الإيقاع وتشير إلى حساسية غياب تحلِّق في سمائها بعيدًا عن احتمال التناول.

إن «مخيِّلة العناق» هي التي تستجمع إيقاعية المكان وتكنزها وتكثفها، وتخصِّب المعنى الشِّعري باتجاه خلق حساسية غياب تعكس حضورًا ماثلًا وتؤدي إلى دينامية جدلية بين الثبات المكاني في «حدائقي بمقاعد» والخيال الحركي الملهم والمُستلهم لأفق المكان في «مُخيِّلة العناق».

تنحرف كاميرا السَّرد الشِّعري بعد هذه الافتتاحية البانورامية إلى فضاء الأنا الشّاعرة لتصور حركتها باتجاه تلمُّس إيقاع المكان بدلالة إيقاع الزَّمن:

لا الفجر يمنحني هنا إيقاعه
والطاولات رمت عليها الريح أوراقًا فقيره
ولدت بلا شجر عظيم . . .

إذ تنفي الأنا الشّاعرة/ السّاردة حصولها على منحة الزمن الإيقاعية «الفجر» المقيدة بالمكان «هنا»، في تناسب وتوافق ظاهرين، مع فقر المكان المصرح به «الطاولات» الذي تزوده «الريح» إلا بأوراق «فقيرة»، في إشارة خفية إلى معادلة الذات الشاعرة بـ «الطاولات»، و «الفجر» بـ «الريح»، بالدلالة التي تفقد «أوراقًا فقيره» حلم الإيقاع وتأخذها إلى فضاء الغياب.

فضلًا عن السعي إلى أنسنة المكان (سحب الطاولات إلى منطقة الذات الشاعرة)، أو مكننة الذات (سحبها إلى منطقة المكان)، ويؤكد الوصف اللاحق «ولدت بلا شجر عظيم» إمكانية الفقر والغياب التي تمحو الإيقاع وتضاعف حساسية الغياب في المشهد عمومًا.

ثم ما يلبث إيقاع المكان أن ينفتح على سكونية يائسة تتسلق خطوط السؤال وتنهمك في أسلوبيتها الاستفهامية بحثًا عن حركة وحضور:

.. كم من الفَخّار يجلس في اكتئاب فوق قلبي؟
.. كم من الخُطوات لم أسمع صدى قدميك فيها؟

إن الاستفهام الكمِّي هنا لا يسأل عن عدد معين بل يدخل دلاليًّا في فضاء لا متناه، لأن حدية العدد وقياسيته تنكسر أمام الثبات القاتل لإيقاع مكانيّ بطيء وثقيل، يتمثل في الانبثاقة الاستفهامية الأولى المتحركة على رمزية «الفخار» بسكونيته الجمعية، وهي تمضي في مضاعفة تمركزها حول بؤرة اليأس «يجلس في اكتئاب»، ليتمظهر الإيقاع المكاني تمظهرًا سلبيًّا في لقاء «يجلس» بـ «اكتئاب»، ممتدًّا إلى الفضاء المكاني الشديد الخصوصية «فوق قلبي»؛ إذ يكتسب إيقاع المكان باكتمال الانبثاقة الاستفهامية واستقرارها الجاثم «فوق قلبي» دلالة غياب تضعف حساسيته. وتتحرك الانبثاقة الاستفهامية الثانية على خط استثارة الإيقاع السَّمعي عبر السؤال عن غيابه في حضور علامته، فالحركة المكانية المبنية على إيقاع رتيب «الخطوات» تولِّد إيقاعًا سمعيًّا تقوم الأنا الشاعرة بنفي سماعه «لم أسمع»، لأنها أثثت استعدادها السَّمعي لتلقي إيقاع خاص يناسب تجربتها وينفعل بلحظة تلقيها «صدى قدميك». إلا أن نفي هذا التلقي ينفي الإيقاع كاملًا ويعزله من دائرة المكان، ليذهب في حساسيةِ غيابٍ تعبر حدود السؤال باحثة لها عن موقع مكاني في تجليات المرجعية العنوانية «شعر الغياب طويل»، وهي تتجسد في جيوب مكانية خلف آفاق القول الشِّعري دوالَّ ودلالات.

وبضياع إيقاع المكان الخاصّ تفقد الأنا الشّاعرة رغبتها في استمرارية الحضور الشِّعري في فضاء النَّصّ، وتمضي في غياب يتعلق بسماء العنونة ويفعِّل السؤال باتِّجاه الماحول المكانيّ، لتصنع معادلًا إيقاعيًّا مكانيًّا مع خيبتها وتبرِّر غيابها من منطقة شاملة تقع خارجها:

ماذا تقول الأرض حين يغيب عنها عاشقوها؟

ماذا تغني الدائره
وضلوعها حجر
ومركز وجدها ضجر
وموتى ساكنوها؟

فتبرز صورة المكان – الأم «الأرض» مؤسسة إيقاعها «تقول» على حضور عاشقيها، وهي تفقد إيقاعها حين يغيب هذا الحضور.

وإذا كان «شعر الغياب طويل» كما يهبط ذلك من ثُريّا العنوان، فإن مقولة الأرض تلتبس ويرتبك إيقاعها «حين يغيب عنها عاشقوها»، لأن إيقاع قولها مرتبط بحضورهم وغيابهم غيابه أيضًا.

يتمركز المكان ويتحدد ويتقوقع «الدائرة»، ليأخذ إيقاعه شكلًا أكثر كثافة وتركيزًا، بحيث إن السُّؤال يتصدّى مباشرة لأنموذج حيويّ من نماذج الإيقاع «تغني»، وإذ ينفتح السُّؤال على منطقته الاستفهامية الواصفة فإنَّه يضاعف إحراج الإيقاعية المكانية، ولا سيَّما في المثلث الوصفي الذي يملأ مساحة الدائرة بمحتوى مكاني يائس «ضلوعها حجر / مركز وجدها ضجر / موتى ساكنوها»، فـ «حجر + ضجر + موتى» تُشيع حساسية غياب تنهك إيقاعية المكان وتخنق صوته وتسجنه في دائرة مُقفلة داخل مثلث يائس لا يسمح مطلقًا بفعل الغِناء. ولعل انهماك اللقطة الاختتامية السَّابقة بالتَّقفية الثُّنائية المرتدَّة إلى الداخل «عاشقوها / حجر / ضجر / ساكنوها» من شأنه أن يبعث إيقاعًا سَمْعيًّا حركيًّا خارجيًّا يخفِّف من وطأة الموت الإيقاعي في دلالية الداخل.

سيمياء المكان بين البصرية والدلالية

يخضع المكان بوصفه عنصرًا بنائيًّا جوهريًّا في المغامرة الفنية للعمل الإبداعي إلى مجموعة من الممارسات الجماليّة التي تضعه في قلب الفاعلية اللُّغوية للنَّصّ؛ إذ يتوغَّل في عمق الشبكة النَّصية وينشر علاماته وإشاراته على

مساحتها ويلونها بألوانه، ويضفي على طاقاتها الإبداعية استعدادات جمالية أكثر تركيزًا وحضورًا في قصيدة «نهايات المشهد» [١٩] للشّاعرة انتصار سليمان يبرز الدور الشِّعري المكاني من عتبة العنوان، فـ «المشهد» مُعطًى مكاني محدَّد ومؤطَّر يخضع في تكوينه المكاني لفعل فني يؤلِّفه ويوجده «سينما/ مسرح»، بمعنى أنه مكان خاص مُرَحَّل من منطقة فنية - جمالية دخل منطقة الشِّعر مزودًا بطاقة فنية مضافة، على النحو الذي يسهم في معاينته معاينة تأخذ بعين الاعتبار صورته الأساس مضافًا إليها صورته الجديدة في الواقع الشعري. وإذا ما تلمسنا العنوان كاملًا «نهايات المشهد» فإن الصُّورة المشهدية للمكان تنحسر إلى أضيق حد ممكن بدلالة الوضع الجمعي لـ «نهايات»، وهي تقود الدلالة المكانية لـ «المشهد» إلى حافَة المحو والغياب. من هنا تتبلور القيمة السيميائية الشِّعرية للمكان المنتزع أساسًا من حقل فني مجاور لحقل الشعر ومتفاعل معه في آن واحد.

إن هذه القيمة السيميائية للمكان في العنوان تتجسد في المتن النصيّ حضورًا علاميًّا يتوزع بين البصرية في تلقّي تحوُّلات المشهد نحو نهاياته، والدَّلالية في الانصراف القرائي إلى تأويل هذه النهايات. وبوسعنا وضع المتن النَّصي أمام بصر القراءة لوضع الحدود التي تتوزع عليها رؤيتنا القرائية بين متابعة التَّلاشي الأيقوني لبصرية المشهد، والاستئناف الدَّلالي لتأويل هذا الغياب، على النحو الذي يصنع سيمياء العنونة موضع التَّدقيق والمساءلة القرائية:

مثلما تختفي الأقنعةْ
في مسرح الدُّمى
ومثلما لا يبقى غير الصَّدى
من الصُّراخ المتعبِ
أو من الهمس الحنون

كذلك ينتهي المشهد
المتفرِّجون يصفقون
وأنا أغرق في الاحتراق
وتظلّ دمعة صغيرةٌ
تسافر فوق أمجاد ستاره

تتمركز المقولة الشِّعرية بسيميائيتها المكانية في منتصف المتن النَّصي لتفصل الفضاء السَّردي وراءها عن أنموذجين ممثَّلين تمثيلًا تصويريًّا ممتلئًا بالحركة والنَّشاط باتِّجاه المحو والاختفاء. فالمقولة التي تنتصف المتن تقريبًا (كذلك ينتهي المشهد) تعيد إنتاج المُقترح ذاته في عتبة العنوان (نهايات المشهد)، لكنَّها تفعِّله حركيًّا عبر الممارسة التَّشبيهية الـمُضمَّنة في (لذلك) والفعل المضارع (ينتهي)، وبهذا يصبح المسار الشِّعري المعبّأ بالمقولة (كذلك – ينتهي المشهد) سَهْمًا يخترق جسد المتن النَّصي في مُحاكاة مؤكِّدة لعتبة العنوان في إطار خارجي، ومستجيبًا في إطار داخلي لمنطقتي التمثيل الحركي اللتين هيَّئتا منطقيًّا لإطلاق صيحة المقولة في محتواها السيميائي المكاني المقيَّد بالرؤية الشعرية.

وحين نتفحص هاتين المنطقتين نجد أن الأولى:

مثلما تختفي الأقنعه
في مسرح الدُّمى

تشتغل على الأَثر المُتولِّد من اختفاء (الأقنعة) التي هي أساسًا تمارس عملية إخفاء من نوع ما، على النحو الذي يجعل فاعلية الاختفاء فاعلية مركبة، ويعبِّر «مسرح الدُّمى» عن تشكيل مكاني ذي خصوصية دِلالية توهم وتغري، وتصنع علامة تستمد طاقتها الإشارية من علامة «الدُّمى» التي تمثِّل البشر على مسرحها وتقدم مقولتها للطفل المتلقّي، ولا شك في أن الفضاء المكاني

المؤسَّس هنا يأخذ من كل المعطيات المكانية رُوح المغامرة في التَّجاوز والوصول. أما المنطقة الثانية فإنها تعيد إنتاج مقولة المنطقة الأولى إنتاجًا إيقاعيًّا وتطرح قضية الأثر صوتيًّا:

مثلما لا يبقى غير الصَّدى
من الصُّراخ المُتعب
أو من الهمس الحنون

فاختفاء الصَّوت الممثَّل بـ «الصُّراخ المتعب» أو «الهمس الحنون» يطرح أولًا صورة التَّوازِي الدَّلالي والإيقاعي بين نمطي الصَّوت «الصُّراخ / الهمس» في الجدل الحاصل بينهما استنادًا إلى سيميائية المكان المتضمَّن في باطنها؛ إذ إن ارتفاع الصَّوت في «الصُّراخ» وانخفاضه في «الهمس» يشتغلان في حيِّز مكاني سمعي تتباين فيه حدودهما.

غير أن الصِّفتين الملحقتين بهما «المتعب / الحنون» تقلِّصان جزءًا كبيرًا من هذا التباين، لأنَّ صفة «المتعب» تمنح «الصراخ» صفة صوتية تحدّ كثيرًا من تطلُّعات الانفتاح والانشطار والتوسُّع في قابلية «الصراخ» على إنتاج الضَّجيج الصَّوتي عالي الوتيرة، كما أن صفة «الحنون» تجرّ «الهمس» إلى منطقة لافتة ومثيرة ومحرِّضة ترفع قليلًا من قدرته الصوتية على التَّمظهر والوصول.

وباحتلال المنطقتين للمُفتتح الواسع الذي يهيمن على نصف سواد الكتابة في المتن النَّصي تقريبًا، فإن الانتقال إلى البؤرة الشِّعرية التي تحتوي المقولة النصية يصبح أمرًا ممكنًا، وهو ما يظهر على شكل نتيجة مؤكَّدة ونهائية تبرُز نصيًّا على النحو الآتي:

كذلك ينتهي المشهد

بإلحاح شديد وعميق على توكيد الغياب والمحو المُقترح في عتبة العنوان «نهايات المشهد».

وحين ينتهي (المَاقَبْل) الوصفي بفاصلة المقولة «كذلك ينتهي المشهد»، يبدأ (المَابَعد) السَّردي في تحركه المباشر داخل جسد الحكاية:

المتفرجون يصفِّقون
وأنا أغرق في الاحتراق
وتظلّ دمعة صغيرة
تسافر فوق أمجاد الستاره

إن الحكاية مؤلَّفة من ثلاث لقطات تستدعي تلقِّيًا بصريًّا محمَّلًا بالدَّلالية؛ إذ تُفاعل بين المنطقين السّينمائي والرَّمزي في تشكيل اللَّقطة، ففي اللقطة الأولى «المتفرجون يصفِّقون» يحتشد المكان بالحيوية والحركة والامتلاء، وفي اللقطة الثانية «وأنا أغرق في الاحتراق» تتقصَّف حدود المكان ويلتئم في حيِّز ضيِّق صورة «الأنا»، وهي تتضاءل في «أغرق» وتترشَّح للتلاشي في «الاحتراق». أما اللقطة الثالثة التي تلبّث بصريًّا أمام مشهد التلقّي فهي «وتظل دمعة صغيرة / تسافر فوق أمجاد الستارة»، حيث تتحول كلّ إمكانات عتبة المكان بعلاميّاتها المُبأرة إلى «دمعة صغيرة» تتحرك على حيِّز مكانيّ هو خارج فضاء الحكاية «تسافر فوق أمجادِ السِّتاره»، لتصبح ملاحقتها بصريًّا عملية واضحة لأخذ عين التلقي – في مضمونها البصري، وذهن التلقي في مضمونه الدَّلالي إلى خارج المشهد / خارج المكان، وربطه بالمقاربات المكانية القائمة على التصوُّر والاحتمال في عتبة العنوان «نهايات المشهد».

شعرية الفضاء وديناميَّة المكان العاطفي

يكتسب الفضاء شعريته من خلال التقاطعات الجمالية التي تحدثها حركات المكان في النَّص الشِّعري، وكلما شُحنت هذه الحركات بقابلية خاصة على المغامرة في جسد اللُّغة الشِّعرية، فإنها تتمخَّض عن رؤية جمالية تدعم التشكيل الفضائِيّ لشعرية النص وتقوده إلى فتح مجاهيل اللُّعبة

الشعرية وفكّ شفراتها والكشف عن خواصّها الشديدة الدقَّة والشَّفافية. ولعلّ المكان العاطفي بما يتمتع به من دينامية وحساسية شعرية عالية يشتغل بعمق في هذا الفضاء، ويُسهم في تموين شعريته بطاقة عاطفية مشعرنة تزيد من فَاعلياته الجمالية في مساحة النَّص وتضاعف من قوة التَّماسك النصيّ. قصيدة «اغتيال» [٢٠] للشاعر «فايز خضور» تشتغل على تثوير عاطفية المكان في مستوى سرد درامي متألق من مستويات ديناميته، على النحو الذي تؤلف شعرية فضاء تهيمن على حركة الوحدات النّصية في مُجمل فعالياتها:

عندما ودَّع أهلهْ
ولفيف الرِّفاق
كان في يمناه وردهْ
وعلى الثَّغر الرَّمادي رفيف لابتسامهْ
حذرًا كان، ولم تعسفه نأمه
خوف خوف الصبح من غدر المساء . . .
قال: بعد الفجر آتيكم
فيا أمي افرشي طرّاحة الصوف لأجلي
كافر برد الشتاء . .
. . .
أوصد الباب بيسراه وشدّه
شاء يهمي دمعة الشوق، ولكن خنقتها الكبرياء
غير أن الشمس ما وافته . . قبل الفجر جاء . .
لم يكن يحمل وردهْ
كان تابوتًا، وحمّالين مبتلّين دمعًا ودماء
والرصَّاصات علامه

إنّ عنصر الحكي الَّذي يسيِّر آلة السَّرد باتجاه تأسيس بنية مكان مصحوبة

بفيض العاطفة، يعمل على نقل الحكاية إلى قلب المكان في قلب الحركة، بانسيابية دينامية تثير شهوة اللغة في الانفتاح على تعبيريَّة ذات روح مغامرة تجعل شعريَّة الفضاء أكثر فاعلية وتأثيرًا.

القصيدة استنادًا إلى هذه الرواية تتشكَّل عبر أربع لوحات سرد – درامية مستقلة ومتداخلة في آن معًا، تتكفَّل الوحدة الأولى (الاستهلالية) بتصوير الحال الشِّعري الحكائي للبطل، وهو يسخِّر جسده لضخّ المكان بحرارة العاطفة وتحريك حيواته على النَّحو الَّذي يهيئ الفرصة الشِّعرية لتحوّلات سَرْدية قادمة في اللوحات اللاحقة:

عندما ودَّع أهله
ولفيف الرفقاء
كان في يمناه ورده
وعلى الثَّغر الرمادي رفيفٌ لابتسامه
حذرًا كان ولم تسعفه نأمه
خوف خوف الصبح من غدر المساء

يبدأ المنطق السَّردي من منطقة سرد مرتبطة بحدث خارج نَصِّي تبرِّر هذه الاستمرارية التي تشرع فيها الجُملة الاستهلالية بإشاعة هذا المناخ العاطفيّ «عندما ودع أهله/ ولفيف الرفقاء»، التي تصنع المكان في حالة قلق بين ثبات الأهل والرفاق وحركة «البطل» المغادرة ذات الطابع المشحون بالعاطفة بدلالة «ودَّع»، وتتسع هذه الصُّورة في اللَّقطة اللاحقة لجملة الاستهلال «كان في يمناه ورده»، إذ يشتغل فيها سيمياء الجسد «عيناه» مُتصلًا بالحركة الجسدية السّابقة الكامنة في الفعل «ودّع» فضلًا عن محتواه الزَّمني + العاطفي، كما تشتغل فيها دلالة المحبة والسلام وحب الحياة في «وردة». إلا أنها تتسع أكثر في اللَّقطة اللاحقة الموازية لها «وعلى الثَّغر الرَّمادي رفيف لابتسامة»، فيشتغل «الثَّغر الرَّمادي» على سيمياء الجسد، كما يشتغل «رفيف

لابتسامة» على دلالة المحبة والإقبال على الحياة. غير أن الانعطافة السَّردية الكاسرة لأفق التَّوقُّع تتمظهر في اللقطة الثالثة من لقطات اللوحة «حذرًا كان ولم تُسْعفه نأمه/ خوف خوف الصبح من غدر المساء»، فعلى صعيد حشد الدَّوالّ السَّالبة المتضادة مع حشد الدَّوال الموجبة في اللوحات السابقات نجد الدوالّ «حذرًا / لم تسعفه / خوف / خوف / غدر»، موازية تقريبًا للدَّوالّ «ودع / أهله / لفيف الرفقاء / وردة / رفيف لابتسامة» ومواجهة لها، فضلًا عن التَّطور السَّردي الحاصل في جسد الحكاية، وإظهار تأثير سيميائي أكبر لدينامية المكان في الثبات والحركة / الإقامة والمغادرة.

في اللوحة الثَّانية يتدخل صوت البطل في بناء حوارية شبه مونولوجيّة، مؤكدا عودته الزَّمنية إلى بؤرة المكان العاطفي مقترحًا بؤرة مكانية أصغر داخلها:

قال بعد الفجر آتيكم
فيا أمي افرشي طرّاحة الصوف لأجلي
كافر برد الشتاء

تكتسب شِعرية الفضاء هنا بانورامية خاصة متأتية من طبيعة التفاعل الحميمي بين مُعامل المكان ومُعامل الزَّمن. الجملة القوليَّة للشَّخصية المركزية في البناء السَّرد شعري «البطل» تقدِّم صورة لهذا الطِّراز من التفاعل الحميمي العاطفي، إذ إن البعد الزَّمني المحدد في «بعد الفجر» يشير في المرتبة الأولى إلى انقضاء سواد الليل وشروع ضوء النَّهار بالظهور، على النَّحو الذي يعكس علاميًّا دلالة النَّصر والانفتاح على زمن جديد، كما أن جملة «آتيكم» تفتح البعد الزَّمني في «بعد الفجر» على بعد مكَاني يتمركز في البؤرة المكانية العاطفية التي تجمعه بهم.

لذا فإن دعوته لأمّه «افرشي طرّاحة الصوف لأجلي» مبنية على أساس هذا المحتوى العاطفي للمكان، حيث تتأكد عاطفيته وتتضاعف طاقتها في

استخدام صورة مكانية من صور الموروث الشَّعبي «طرّاحة الصُّوف» ذات الدَّلالة على توفير الدِّفء المرتبط بالعاطفة والعائد بالصُّورة إلى حال الألفة والمودّة والوئام والاستقرار، وهو ما يسهِّل بنائيًّا المرور الشِّعري نحو توظيف المثل الشَّعبي: «كافر برد الشِّتاء» بقيمته التَّواصلية في توطيد حضور عاطفية المكان داخل لاعاطفية الزَّمن في ثنائية جدلية تعكس شعرية الفضاء. وربما كان هاجس الإصرار على العودة إلى بؤرة المكان في سياق زمني محدَّد معززًا بهذا المُناخ الموروث الشَّعبي الدّال، منطويًا على إحساس شعري ما بحدوث ما يمكن أن تتعرض له هذه الصُّورة من انزياحات وانحرافات تربك تشكُّلاتها الزَّمكانية وتعيد إنتاجها على نحو مخالف لما هو مقرَّر ومتوقع.

تعود كاميرا السّارد الموضُوعي في اللوحة الثّالثة إلى تصوير الشَّخْصية المركزية محوريًّا ببعديها الخارجي الجسدي والدّاخلي النَّفْسي/ الوجداني، في حالة الانفصال عن المكان العاطفي إيذانًا بمغادرته على أمل عودة إليه محكومة بأكثر الاحتمالات سلبية ومرارة:

أوصد الباب بيُسراه وشدَّه

شاء يهمي دمعة الشَّوق،

ولكن خنقتها الكبرياء

اللَّقطة الشِّعرية الأولى في اللَّوحة «أوصد الباب بيسراه وشدّه» تصوِّر حال الانفصال عن المكان وقد فاضت عاطفيته، وكان إيصاد الباب دونه مقرونًا بحركية الفعل «وشدّه» إيذانًا بمغادرة نهائية، إذ سعت عدسة الكاميرا إلى تصوير البُعد الخارجيّ «الجسدي» المحمَّل بإشارات الداخل العاطفي. لكن عدسة الكاميرا تتقدَّم في لقطتها الشعرية الثانية إلى الداخل العاطفي لتصوّر الحال العاطفي البالغ الخصوصية والذاتية للشخصية «شاء يهمي دمعة الشوق»، وهي تتحسس غياب المكان وفِقدانه، ومن ثَمَّ الارتفاع من تَصوير العاطفية الجوّانية إلى العقليّة البرّانية في «ولكن خنقتها الكبرياء»، من

أجل تحقيق معادل تصويري وجداني و وجودي يعيد حالة التَّوازن النفسي للشخصية.

في اللَّوحة الشِّعرية الرَّابعة والأخيرة تختزل الحكاية اختزالًا شديدًا لتنتقل كاميرا السّارد الموضوعي إلى تصوير ما بعد الحدث:

غَير أن الشَّمس ما وافته .. قبل الفجر جاء ..

لم يكن يحمل ورده

كان تابوتًا، وحمالين مبتلين دمعًا ودماء

والرصاصات علامه

وهنا يتوجب الاستعانة بعتبة العنوان «اغتيال» لملء الفراغ الحكائي الحاصل نتيجة الاختزال الشديد لمضمون الحكاية، وهو ما يجعل تلقي لقطات اللوحة أكثر انسيابية وإدراكًا، فتأتي اللَّقطة الأولى مشدودة بالماقبل الحكائي بحساسية استدراكية تصوِّر خيبة التوقُّع الزَّمكاني للشخصية «غير أن الشَّمس ما وافته .. قبل الفجر جاء .. »، وهو ما يجعل تلقي الحكاية مرهونًا بالآفاق السِّيميائية لعتبة العنوان «اغتيال»، الَّتي تَنْطَوي على حادثة مفاجئة أقصت التوقُّع الزَّمكاني للشخصية، وأجهضت إمكانية استكماله بانعطافة حديثة غيَّرت سير الحكاية وأنتجت نهاية خارج أفق المسار / داخل أفق الإحساس. تعقبها لقطة «لم يكن يحمل وردة» الدالة على إخفاق الجسد في القدرة على حمل الوردة بعد حصول فعل الاغتيال وتحويل جسد الشخصية من حامل إلى محمول، يتوضَّح على نحو تصويري أكثر جلاء وسعة في اللَّقطة الشِّعرية اللاحقة «كان تابوتًا، وحمَّالين مبتلين دمعًا ودماء» المتوازية مرَّة أخرى في دوالِّها السّالبة مع الدَّوال الموجبة في اللَّقطات السَّابقة، بحيث يتوازى الدال المكاني السلبي المقنن «تابوتًا» مع الدال المكاني الإيجابي المقنن «طرّاحة الصوف».

كما يتوازى دال السلب «حمالين» مع دال الإيجاب «أهله + لفيف الرفقاء»، ويتوازى دالًّا السَّلب «دمعًا + دماء» مع دالّي الإيجاب «ابتسامة + وردة»، في موحياتها الزَّمكانية المتشابكة المعزِّزة لشعرية الفضاء العام في المتن النصّي، بحيث إن اللقطة الأخيرة من اللوحة الأخيرة «الرَّصاصات علامة» تكلل هذا الجهد العلامي الدّال بإشارة سيميائية تحلِّق دائريًّا في سماء المتن النَّصي، لتتصل بعتبة العنوان الضاغطة على تفاصيل المتن «اغتيال»، فتدور اللوحات بلقطاتها المتعدِّدة دورة حكائية متوازنة ومتفاعلة ومتعامدة من عتبة العنوان إلى اللقطة الأخيرة، ومنها إلى عتبة العنوان، في تفعيل عاطفي للتَّحوُّلات المكانية والزَّمنية تحت مظلة شعرية الفضاء.

المونتاج الشِّعري وفلمنة المكان

دلفت تقانات السينما إلى ميدان النَّص الشِّعري الحديث مزوِّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحًا وديناميةً واتساعًا، جعلته على صعيد صراع الأمكنة الشِّعرية يبتكر صيغًا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرًا من حرارة السِّينما على النَّحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويُؤَدِّي وظائف شعرية تطوِّر مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق.

قصيدة «من جزر الأقيانوس» [٢١] للشَّاعر (مُنصف الوهايبي) تشتغل تحت مظلَّة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري، بأسلوبية تصويرية تفلمن المكان وتسعى إلى تحريكه وقطعه وإظهار تنوُّع صوره، على نحو يحصر عمل كاميرا السّارد الذاتي في زاوية تصويرية محدَّدة، تكبِّر الحدث الشعري وتمنتجه مَنتجةً مركَّزة تحقِّق طابعه السينمائي:

من جزر الأقيانوس ..

تتحدّر .. في عزّ الليل ..

سفين .. حتى بيتي ..
أركب واحدة ..
ينطفئ النور ..
وأسمع صوتي .. في حمى الأصوات ..
يتهاوى في القاع ..
ويهتف بي
«من يخرجك الليلة، يا منصف،
من هذه الظلمات؟»

يتكرر عنوان القصيدة «من جزر الأقيانوس» في السَّطر الأول من المشهد الاستهلالي، في إشارة إلى تثبيت الصُّورة المكانية بمهيمناتها الواقعية في ذهن التلقّي البصري، وتعليقها في ذاكرته المستقبلة لاستدراج الحدث الشِّعري إلى منطقتها:

من جزر الأقيانوس ..
تتحدّر .. في عزّ الليل ..
سفين .. حتى بيتي ..

يعتمد تصوير المشهد على آليَّة تصوير المنطقة، ويبدو أن كاميرا السَّارد الذاتي هنا كاميرا محايدة لا تنحاز إلى رغبات الذَّات السَّاردة ونيّاتها؛ إذ هي تكتفي بملاحقة المادَّة الفلميّة المتحرِّكة «سفين» في حركتها المنسابة الأليفة «تتحدّر»، منطلقة من نقطة البدء المكانية في اليابسة المحاطة بالماء «من جزر الأقيانوس»، في حال زمني خاص يعمِّق صورة الظَّلمة ويشحنها بطاقة مفتوحة على قابلية التدليل «عزّ الليل»، باتجاه نقطة وجود الكاميرا والمصوِّر «حتى بيتي».

المشهد عبر تصويريته الـمُحايدة يضع خارطة «مائية» للمكان، تستفيد من

المصاحبات الخطِّية المهندسة لبصرية الخارطة على بياض الورقة، من خلال وضع نقطتين» .. «تفصل تكتلات سواد الكتابة بين» «من جزر الأقيانوس» و «تتحدَّر»، وبين «تتحدّر» و «في عزّ الليل»، وبين «عزّ الليل» و «سفين»، وبين «سفين» و «حتى بيتي»، وما سيأتي من مراحل تطوُّر تعقب المشهد الاستهلالي. المشهد مستقلّ شعريًّا وسينمائيًّا ولا صلة له بفعالية الشَّخصية الممثلة للسارد الذَّاتي والمتمركزة في ياء النسب «بيتي» إلا بتحديد الانتماء المكاني، بمعنى أن فعل المشهد فعل وصفي يعاين مَشْهديًّا على هذا الأساس. يبدأ التَّدخل السّافر لأنا الشَّاعر في أعقاب مشهد الاستهلال مباشرة بوَصْفها الشَّخصية المركزية في الحدث، فضلًا عن كونها ذاتًا ساردة مصوَّرة:

أركب واحدة ..

ينطفئ النور ..

وأسمع صوتي .. في حمّى الأصوات ..

يتهاوى في القاع ..

ويهتف بي:

وتبرز دلالة التَّدخُّل السافر في موحيات الفعل «أركب» الذي ينطوي على هيمنة وحضور في صورة المكان، والكشف عن قابليات الأنا الشِّعرية الساردة ونيّاتها في دخول ميدان الحدث وصناعة الفيلم الشِّعري. مشهد التدخُّل يتألَّف من خمس لقطات شعريّة يتفلمن فيها المكان وتخضع لمنتجة شعرية يتكوَّن المشهد على أساسها.

في اللقطة الأولى «أركب واحدة» تستجيب الشَّخصية المركزية «أنا الشاعر» للاستفزاز الكامن في المشهد الاستهلالي، عبر استقراره على ياء النسب الخاصَّة مكانيًّا بالشخصيَّة «بيتي» وإطلاق إشارة ما تحتمل تدخُّلا ما على هذا النحو. كما أن اللَّقطة تشرع في الإعلان عن بداية الحدث الشِّعري

«الفيلم»، وتنتهي اللَّقطة بنقطتين متتابعتين تتابعًا خَطِّيًّا أفقيًّا «للدلالة على اكتفاء اللقطة بذاتها واستقلالية حركتها. تنحرف الكاميرا في اللقطة الثَّانية إلى الفضاء المكاني لتصوِّر حدثًا استثنائيًّا «ينطفئ النور»، وتتأكد استثنائيته باستعادتنا للصُّورة الزَّمنية التي جرت فيها أحداث المشهد الاستهلالي «في عزّ الليل»، بحيث تأتي صورة اللقطة في «ينطفئ النور» موازية سينمائيًّا ودلاليًّا لصورة المشهد الاستهلالي، فضلًا على أنها تسهم في دخول الحدث الشِّعري الذي أنجزته اللقطة الأولى في تطوُّر درامي سينمائي يرفع من حيوية المشهد وإثارته، في السبيل إلى امتحان الشَّخصية وتحريضها على الحركة والفعل داخل فضاء مكاني انحسر إلى أقصى حدّ ممكن في إقصاء مجال الرؤية، على النحو الذي يدعو إلى تشغيل حاسة أخرى وتفعيل أدواتها بحيث يمكنها متابعة الحدث وحلّ إشكاله المكاني.

وهو ما يحصل فعلًا في اللقطة الثالثة «واسمع صوتي .. في حمّى الأصوات»؛ إذ يبدأ الإيقاع السَّمعي بالعمل بعد تلاشي القوة البصريّة في المكان المنطفئ النور، بعد حصول مَنتجة موضعية في اللقطة من خلال حصول الشَّخصية على كينونة مستقلّة عنها «اسمع - صوتي»، في عملية انفصال رمزيّة تنشطر فيها الشخصية إلى كِيان جسدي مغيَّب في المكان بدلالة الظُّلمة، وكيان صوتي يتمكن من اختراق الظلمة وتسجيل حضور سمعي في المكان، ويتأكد هذا الحضور بدلالة المميازة الصَّوتية مع الآخر «في حمّى الأصوات». ويتسع حجم الإيقاع السَّمعي في اللقطة الرابعة «يتهاوى في القاع» المتداخلة مع اللقطة الثالثة والمطوَّرة لحدثها السَّمعي، إذ يذهب الصوت بعيدًا في انفصاله عن الشخصية باحثًا عن مرتكز مكاني «في القاع» يؤكد صيرورته وكيانيته المستقلَّة.

ليعود في اللقطة الخامسة إلى محاولة اتصاله بالمركز الشخصاني المنطلق من «يهتف بي»، وإلى توكيد ذاتويته المستقلّة في قدرته على مناجاة المركز

واستدعائه «يهتف – بي».

إنَّ هذه اللقطات الخمس تتمتع باستقلالية خطيَّة من خلال دلالة المصاحبات الخطيَّة المتمثِّلة بالنقطتين» .. »، واستقلالية دلالية في اشتغال أفعالها الخمسة «أركب / ينطفئ/ أسمع/ يتهاوى/ يهتف» على محورية حدثية تشي على نحو ما بهذه الاستقلالية. غير أن الاستقلالية هنا لا تعني الانفصال والانقطاع عن المكان الورقي أو المكان الحدثي، لأنَّ فعالية المونتاج الشِّعري أسهمت في ربط اللَّقطات برؤية مشهديَّة واحدة، هيَّأت المناخ الشِّعري والفيلمي للانتقال إلى المشهد الاختتامي، وهو مشهد مرتبط شَكْلِيًّا باللقطة الأخيرة من اللَّقطات الخمس السَّابقات «ويهتف بي:»، بحيث إن المشهد يمثِّل الصُّورة السَّمعية لهذا الهتاف الذي أطلقه صوت السّارد الشِّعري الذاتيّ المنفصل عنه:

من يخرجك الليلة، يا منصف،

من هذه الظلمات؟

الصَّوت يتوجّه بندائه إلى الشَّخصيَّة الشعريَّة وقد اكتسبت طابعًا سير ذاتيًّا عبر التَّصريح باسم الشَّاعر «يا منصف»، إذ نقل الحادثة إلى الفضاء الشَّخصي السير ذاتي بوساطة الميثاق المعقود على جسر التَّصريح بالاسم. إن المقول المؤلف للمشهد يحيل على شخصنة الصوت المنفصل عن مركز الشخصيّة وتذوَّته، كما يحيل على مكان لامكاني «الظلمات» يفترض استدعاء قُوى خفية يمكن أن تتكفل بمهمة الإنقاذ. لا شك في أن مشاهد النَّص الشعري بلقطاته وفضاءاته يخضع لمنتجة شعريّة خلصت اللغة من أية زوائد، وأكسبتها جمالية قائمة على الاقتصاد الشديد في الكلام والتصوير، وأخضعت المكان بمستوياته المتعددة، والواقعية، والتخييلية، واللامكانية، لفلمنة شديدة التماسك والتوجيه، تناسب الهيكلية السِّينمائية التي اعتمدها النص في بناء تشكيلاته الجمالية.

الفصل السَّادس

مغامرة الصورة:
من سطح الورقة إلى سطح اللوحة

مدخل

اللغة الشِّعرية لغة تصوير وتدليل، وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة، لإثارة التلقّي البصري، وإنتاج الدَّلالة لإثارة التلقّي الذِّهني.

ومن هنا بدأ التَّفكير في رصد العَلاقات ودرجات التنافذ بين الفن الشِّعري وفن الرسم بأسلوب الاستنطاق البصري للمكوِّنات الشِّعرية، بعد أن طوَّر الشعراء المحدثون طبيعة هذه العَلاقات وكيفياتها، وأغنوا بها فضاء القصيدة وقابليتها على الخلق والابتكار فأفادوا «من الفن التشكيلي التلوين وصبغ الأشياء الطبيعية بألوان أُخرى [١]»، لقرب ذلك من رُوح الفعالية الشِّعرية، لأن الشِّعر والرَّسم ينبعان «من نظام جذري واحد، فالنسغ ذاته يدور في كل منها ويحمل الغذاء ذاته للنمو من وإلى التيجان الورقية [٢]»، وهذا يُحتم على الشّاعر المتميز «أن يكون قادرًا على التفكير بالصور، وعليه أن يمتلك سيطرة كبيرة على اللُّغة مثل سيطرة الرَّسام على حاملة ألوانه [٣].» إلا إن الإدراك البصري لهذه العملية لا يمكن تحقيقه في مسار التَّلقي إلا باعتماد «على عدد من العوامل أساس بعضها سايكولوجي، وأساس بعضها الآخر ثقافي وحضاري تقليدي [٤]»، تصب كلها في مرجل تكويني واحد. لا شك في أن

براعة الشاعر تظهر على نحو جليّ من جلال ابتعاده عن نسخ الـمُدركات، والانتقال إلى التأليف بينها وإعادة إنتاجها، مكتشفًا العَلاقات الفنية وهي تقرِّب بين العناصر المتباعدة[٥]، من أجل أن تحظى الصورة بأعلى قيمة ممكنة تُظهر وعيًا فنيًّا خالصًا وعاليًا لحسن التأثير والاستثمار، إذ إن الرسم في الشعر يتجلّى في الصورة الشعرية بأسلوبين، أولهما تتحوَّل فيه اللوحة «إلى خلفية ومخزون تصويري في الذهن يكون باعثًا على إنشاء صورة شعرية، وثانيهما هو خلق الصورة كتشكيل فني يقترب من الرسم [٦]»، بحيث يتداخل فيها سطح اللوحة التشكيلي بسطح الورقة الخطي.

تنهض هذه القراءة في هذا الفصل على انتخاب نماذج شِعرية حديثة، تستجيب لمقاصد الرؤية وضرورات المنهج، وهو يسعى إلى تحليل شعرية الصّورة بآليَّة تفاعل حرّ بين الدّالّ المباشر والدّالّ الباطني، وصولًا إلى هذا المقترح القرائي الذي يطابق بين سطح الورقة وسطح اللوحة تطابقًا شفافًا يسمح بالمرور والتَّنافذ والانعكاس، على النحو الذي يتيح للمتلقّي فرصة مُزدوجة، تمتحن إستراتيجية تلقّيه بطرحها أسئلة تحاول وَحْدة التَّلقّي البصري – الذِّهني محاورتها والتفاعل معها.

الفاعل التصويري وسياسة إشغال الحيز

يعمل الفاعل التصويري على رواية الحدث بالخطوط والألوان، وهو يتحرَّك على الحيِّز المكاني «ورقة / لوحة» تحركًا موجزًا يضيء الفراغات ويحاصر بياضها بالانتماء.

يطرح الشَّاعر يوسف الصّائغ في قصيدة «نافذة» عنوانًا يحيل في دلالته التَّشكيلية على إطار لوحة:

من سنتين . . .

وأنا أحمل نافذتي . . .

وأطوف الدنيا . . .
أبحث عنك . . .
من سنتين . . .
صارت عيناي . . .
لأجلك،
نافذتي[٧].

صورة اللَّوحة عَيْنا الشاعر الباحثتان عن الحبيبة. التحوُّل الذي حصل في شعرية الصورة هو تحوُّل تشكيليّ – دلاليّ؛ إذ إن الإطار المقترح في العنوان سقط بحكم الزمن، وتقاسم قُطبا الصورة المحصورة داخل الإطار السّاقط «العينان» فعالية التشكيل المتحوِّل في القصيدة «صارت عيناي نافذتين». من الملاحظ أن وعي التَّشكيل حاضر حضورًا كبيرًا في ميدان التَّفعيل الشِّعري التَّصويري، لا سيما في انتقال العنوان المحايد «نافذة» إلى متن منتم مولَّد، يحقق مُزاوجة عالية بين أداة إبصار الصورة «عيناي» بوصفها آلية استقبال وتلقٍّ، وبين الموضوع الذي يتحقق فيه الفعل البصري «نافذتين»، وصولًا إلى حال شِعْريّ لا يمكن التَّمييز فيه بين سطح الورقة وسطح اللوحة.

ويوكل الشاعر محمود درويش مهمّة الفعل التَّصويري إلى ذاته الشِّعرية الملاصقة، لإشغال حيِّز مكاني محدَّد ومصوَّر تصويرًا سيميائيًّا مفتوحًا، في عنوان فضائي يستجيب تمامًا لمعطيات الرؤية «الحديقة النائمة»، وينشط في احتواء اشتغالات الفاعل التَّصويري داخل حدوده في «الورقة/ اللوحة»:

وصلت إلى الشَّجرة
هنا قبَّلتني
هنا ضربتني صواعق من فضَّة وقرنفل.
هنا كان عالمها يبتدئ
هنا كان عالمها ينتهي.

وقفت ثواني من زئبق وشتاء.

مشيت،

تردَّدت،

ثم مشيت،

أخذت خطاي وذاكرتي المالحة

مشيت معي (٨)

حيث تتمركز في هذا المقطع من القصيدة الرُّؤية التَّشكيلية والمقولة المكانية للفعل الشِّعري المتماهي مع فاعله التَّصويري، فالوصول إلى «الشَّجرة» هو وصول إلى قلب «الحديقة» وجوهرها، لذا فإن التمركز يحصل مباشرة للعلامة المكانية في منطقها الراهني عبر تكرار «هنا» أربع مرّات تكرارًا عموديًّا، يلفت انتباه القراءة البصرية بتشكُّلها الأيقوني، كما يلفت انتباه القراءة السمعية بإيقاع يتردَّد ترددا بؤريًّا يتكثّف في نقطة «النون» بين «الهاء» و «الألف الممدودة».

ويحيط مشهد الـ «هنا» التكراري بالكون الشِّعري لعموم القصيدة في أربعة أَسهم سرد – درامية، تبدأ بتركيز كاميرا التَّصوير على فعل مشحون بالفرح والغبطة والعاطفة «قبَّلتني»، ليستمر السَّهم الثاني في تأويل الفعل الأول وتصويره بكاميرا تنفتح على التشكيل والتدليل «ضربتني صواعق من فضَّة وقرنفل». في حين تتمركز «هنا» في السَّهمين الثالث والرابع تمركزًا دائريًّا يمنطق الرؤية الشعرية ويفلسف مقولتها «كان عالمها يبتدئ/ كان عالمها ينتهي»، وما أن ينتهي المشهد بتشكيليته المتَّجهة إلى إشغال الحيِّز الاستثنائي حتَّى يتحوّل الفاعل التَّصويري في مشهد أنويّ آخر، ينهض على تزاحم أفعال الأنا الشَّاعرة وتدافعها في سياق سينمائي – دراميّ» وقفت/ مشيت/ ترددت/ مشيت/ أخذت/ مشيت»، بتناوب مزدوج لفعل إشغال الحيِّز الأرضي القلق «مشيت»، يستقرُّ في صورة «مشيت معي» البالغة التشكيل والدلالة على حالة التَّماهي الكلّي بين الفاعل التَّصويري وحيِّزه المشغول، وبين سطح الورقة وسطح اللوحة.

أما الصورة التي يرسمها الشَّاعر معد الجبوري فهي صورة شخصانية تنهض على قيام الأنموذج بملء سطح اللوحة بكل ما يحمله الأنموذج من أبعاد تاريخية وأسطورية وشعبية:

بحّار هرم،
منذ عصور يرحل،
وهو يفتش عن لؤلؤة:
تتخلَّق في أرض واعدة موعوده،
قال: خذوا الحكمة عني،
إن الإبحار
هو اللؤلؤة المفقوده(٩)

فحين تنتقل الصورة من فضائها التَّشكيلي إلى فضائها الورَقِي بدلالة «الحكمة» فإنها تتحول من البث البصريّ إلى البثّ الذِّهني، عبر شعرية المفارقة التي أنتجتها إستراتيجية النَّظرة إلى فلسفة البحث بين «اللؤلؤة» بوصفها هدفًا ماديًّا ملموسًا وبين «الإبحار» بوصفه «اللؤلؤة المفقودَه» التي تنحاز إليها الحكمة في خاتمة حوارها مع الأشياء، إذ تتحقق شعرية الصورة في اللحظة الفنية الخاطفة التي تتحول فيها مفردات التَّصوير ذات الطّابع البصري الحادّ، إلى تمركز لُغوي مشعّ يشغل أقلّ حيِّز ممكن على سطح الورقة «الحكم».

ويستعين الشَّاعر (أحمد عنتر مصطفى) بآلة الرَّسم لتنفيذ رغبة الفاعل التصويري بذاته – التشكيلية الشاعرة – على توحيد سطحي الورقة واللوحة في حيِّز تشكيلي واحد:

أرسم وردة
في حجم الفرح الجامح تزهو ..
تتحدّى سكّينا تشحذها
الريح الدامية المسعورةْ

وجبالا – أرسم – وبراكين،
وعينين كطفلين وديعين،
وأمّا تحمل طفلا حافية
مذعوره
أرسم شمسًا ملقاة نصفين
على الأسفلت،
وفاتنة تستقبل عاشقها .. ،
ودماء في الغابات،
وخوذة جندي،
وقميصا ثقبته الطلقات (١٠)

فيرسم ثلاث لوحات تَتَصاعد في توسيع مفردات حيِّزها الفضائِي تَصاعُدًا دَراميًّا – تشكيليًّا، يكتفي في اللوحة الأولى «أرسم وردة/ في حجم الفرح الجامح، تزهو .. / تتحدى سكينا تشحذها/ الريح الدَّامية المسعورة «برسم مفردة واحدة «وردة» تتفتح تشكيليًّا لتنقل حساسيتها المكانية من بؤريتها إلى أوسع فضاء ممكن «في حجم الفرح الجامح»، وحساسيتها الفعلية من الرُّكون والتَّموضع إلى الزَّهو والتَّحدّي والثورة «تزهو .. / تتحدى .. .». لكنه في اللقطة الثانية «وجبالا – أرسم – وبراكين / وعينين كطفلين وديعين، / وأمّا تحمل طفلًا حافية/ مذعورة يمتدُّ إلى رسم مفردات تتنوع في أشكالها وأحيازها ودلالاتِها «جبالا/ براكين/ عينين/ أمّا»، لكنها لا تفعّلها حيث تبقيها في حدود التَّشكيل الصّوري داخل مربع اللوحة. إلّا أن اللقطة الثالثة «أرسم شمسًا ملقاة نصفين/ على الأسفلت، وفاتنة تستقبل عاشقها .. / ودماء في الغابات، / وخوذة جندي،/ قميصًا»، تتوسع أولًا في أشكال مفرداتها وأحيازها «شمسا/ فاتنة/ دماء/ خوذة جندي/ قميصا»، كما تمتدّ ثانيًا إلى تفعيل بعض هذه المفردات كما في التشكيلين الآتيين:

١- فاتنة ـــــ تستقبل عاشقها

٢- قميصًا ـــــ ثقبته الطلقات

بحيث إن الحسَّ التشكيلي للفاعل التّصويري في سياسته لإشغال الحيِّز المكاني ينمو بين لوحة وأخرى، في مناقلة تشكيلية ذات إيقاع جَمالي مدهش بين سطح الورقة وسطح اللوحة.

لكنَّ سطح الورقة بوصفه سطحًا طاغيًا ومغريًا تنتمي إليه اللُّغة المصورة، يغازل من بعيد سطح اللَّوحة ولا يتماس معها تماسًّا مباشرًا، كما في قصيدة الشاعرة بشرى البستاني:

في عمق رُوحي زهرة حمراء
قالت كي تبوح بحبها:
«ضحك البنفسج واستقال»
وكنت تسكن غيمة نشوى
ومنها استسلمت عيناك
واسترخت روابي الورد
مشرعة حقول هواك
مترعة عيون هواي
والجند الذين تسربلوا الدم عادوا
كي يباهوا حبنا . . .
ويطلُّ وجهك من جديد (١١)

إذ تشتغل المنظومة الفعلية على تشكيل الصُّورة تشكيلًا دراميًّا، توفر له الورقة تحقيق معظم مَقاصد الشِّعرية، فتأخذ الصّورة شعريتها من الكشف والبوح والاستسلام الكلي لشهوة اللُّغة في التعبير عن أقصى أحلامها، فطوفان الأفعال «تبوح / ضحك / استفاق / تسكن / استسلمت / استراحت / عادوا

/ يباهوا / يطل» وهي تتصل بفاعليتها اتِّصالات متنوِّعة، تجعل من مغادرة الصورة لسطح الورقة أمرًا غير ممكن، إلا أن ظلال سطح اللوحة تتحرك على ضفاف القصيدة وتعكس شكلًا ما من أشكال الرُّعب في الاقتراب والتفاعل.

ويدفع الشَّاعر (راشد عيسى) بفاعله التَّصويري إلى استخدام سياسة عاطفية في إشغال الحيِّز، ونقل الصورة الشِّعرية إلى لوحات تؤلِّف حيِّزًا يرتفع على المكان السّائد مزاوجًا في ذلك بين سطح الورقة وسطح اللوحة:

ابتسمي
فكل بسمة إذا
رسمتِها إلي
تُعَدُّ ألف صدقهْ
تفتّحي ..
فإنما عبيرك المنشور
في دمي
قصيدة ترمِّم الخراب
في دفاتري الممزّقه
حبيبتي ..
أريد مولدي على يديك
يا حفيدة النعناعْ
ويا شفيفة كلحظة
الوداع (١٢)

تتمركز اللوحة الأولى «ابتسمي/ فكل بسمة إذا/ رسمتها إلي/ تعدّ ألف صدقة» في الوجه الذي يمثِّل أرضية الورقة/ أرضية اللوحة، بحيث إن «بسمة» التي تمثِّل صورة محتملة تستجيب لدعوة الفعل «ابتسمي» هي المضمون التَّشكيلي البصري للفاعل التَّصويري خُطوطًا وألوانًا على سطح

اللوحة، وسوادًا كتابيًّا على سطح الورقة. في حين تذهب اللوحة الثَّانية «تفتحي .. / فإنما عبيرك المنشور / في دمي / قصيدة ترمم الخراب / في دفاتري الممزقه» إلى استجابة شمِّيَّة لدعوة الفعل «تفتحي»، تتمثَّل في «عبيرك المنشور» التي تتجاوز الحدود التقليدية للصورة الشمِّية في تشكيلها الحسي إلى الدخول في إعادة صياغة الجسد «في دمي»، منعكسة في سياسة إشغال الحيِّز على استحضار منطقة سطح الورقة في منطقة سطح اللوحة «قصيدة ترمم الخراب / في دفاتري الممزقه». وفي اللوحة الثالثة «حبيبتي .. / فإنما عبيرك المنشور/ في دمي/ قصيدة ترمم الخراب/ في دفاتري الممزقه» يستظهر الفاعل التَّصويري الصُّورة المتمنّاة «أريد» للمكان الأول – مسقط الرأس – في حيِّز مخصوص عاطفيًّا «أريد مولدي على يديك» يؤلِّف السَّطحين» الورقة/ اللوحة» ويمركزهما في بؤرة واحدة.

وينتزع الشَّاعر (جواد الحطاب) الصورة من سطح الورقة وسطح اللوحة معًا، ليحررها من احتمال التَّحديد والقولبة، وينقلها إلى مناخ أوسع يمكن فيه للمتلقّي أن يتلمس الصّورة ويعيش تفاصيلها بأكثر من فعالية الاشتغال البصري المجردة في استقبالها:

... مثل ملك
عليّ أن أحمل الشوارع الهرمة
لفضاء منزوٍ
قبل أن تموت على قارعة الأقدام (١٣)

شِعْرية الصُّورة تتمثل في كونها بالنِّسبة للرّائي المبصر تقع دون مستوى النَّظر «الشَّوارع الهرمة/ قارعة الأقدام»، وفوق مستوى النَّظر أيضًا «مثل ملك / أحمل»، لذا لا يمكن تلقّيها تلقيًا واحدًا بل يجب أن يدفع المتلقي باتِّجاهها أكثر من إرسالية تلقٍّ ليدرك شعرِيَّتها.

لا شك في أن المربع السّيميائي الذي تتجه إليه الصورة «ملك / الشوارع

الهرمة / فضاء منزو / قارعة الأقدام» يتفاعل فيه المستوى التَّركيبي في علاقة ذلك بالتَّواصل مع الماحول، حيث تعبّر الصورة عن فلسفة شعريَّتها أو شعرية فلسفتها.

الشَّاعرة (جميلة الماجري) تقصي الألوان جميعًا من دائرة التَّشكيل لتحمُّل الفاعل التَّصويري مسؤولية النهوض بامتياز وتفرد وخصوصية لونية نادرة تشغل حيِّز الصورة:

لا لون يشبه لونهنّ
إذا فتحن مواسم الألوان قبل فصولها
فلهنّ أن يفتحن في
أرض المتاهة للعبور مساربا
ولهنَّ أن يسددنها
ولهنَّ أن يفرشن بالأقمار عشّ الطير ..
أن يفتحن بابًا للمجرة كي يمرّ متى أتى
بين النجوم ويستحمّ بضوئها (١٤)

وتغيب الذات الشّاعرة في خضم الفاعل التَّصويري المحتشد بأنثوية جمعية، وهو يرسم سلسلة صور مَشْروطة بـ «إذا»، ومنفتحة على مجالات تَصْوير تتحرك على أحياز مكانية تتعدّد وتتنوَّع بتعدُّد وتنوُّع الصِّيغ والأساليب والرُّؤى التي تتضمنها، إذ تشتغل «لهن» بوصفها آلية استحواذ وطاقة فعل وصلاحية عمل تنشد أفعالًا تشكيلية - جمالية، ترفد حساسية التصوير بقيم سيميائية تتجاوز المدى التشكيلي «أن يفتحن في أرض المتاهة للعبور مساربًا/ أن يسددنها / أن يفرشن بالأقمار عشّ الطير / أن يفتحن بابا للمجرة.. .»، فالأفعال المشحونة بقابليات إنجاز ضاغط «يفتحن / يسددن / يفرشن / يفتحن «تمثل سياقًا حركيًّا متجانسًا في توجيه الفاعل التصويري نحو اللعب بمقدرات الحيِّز المكاني المشعرن «أرض المتاهة/ عشّ الطير /

المجرة/ النجوم»، واستقدام سطح الورقة/ اللوحة لاستيعاب حركة المكان الشعري المتموج في فضائها.

وتسهم منظومة الأفعال في صياغة الأنموذج الصُّوري الَّذي يزمع الشّاعر (عبد الزهرة زكي) تحقيق شعرية الأنموذج به:

أتذكَّر الشجرة المكسوّة بالثلج
تلك التي لم أرها (١٥)

فالفعلان «أتذكر / لم أرها» وهما ينتجان صُورتين متَّصلتين متفارقتين، الأولى ذهنية «أتذكر» والثَّانية بصرية منفية «لم أرها»، ويبقى موضع الرُّؤيا أو الرُّؤية «الشَّجرة المكسوّة بالثلج»، لوحة سطحها الذهن وإطارها الحافظ الذاكرة، وهي ترتسم في السَّطر الأول بشكل بريء، ما يلبث السَّطر الثَّاني أن يُلغي هذه البراءة مثيرًا الأسئلة المشاكسة على مستوى التصوير والتدليل.

ويطلق الشَّاعر (حسين جلعاد) ذاته السِّيرية بوصفها فاعلًا تصويريًّا يكرِّس سياسته التَّشكيلية لتفعيل الحيِّز في مناطق صورية تخضع لمفارقة تشكيلية بين سطح الورقة وسطح اللَّوحة:

لم أعد
آخر
العنقود
المدلل
يا أمي
مذ تسلَّقت حيطان الجيران وكرمتهم
كي أزرع سرّ الرَّسائل في شبّاك البنت
وأفقده
في ضجيج البيانات، والركض في وطن/

ورق كلّه
في ورق (١٦)

فالإعلان عن افتقاد حيِّز العاطفة الاستثنائي المتكثِّف في العمود الشِّعري الاستهلالي الهابط من سقف المتن الشِّعري بسهم عموديّ يقف عند المساحة الأرضية العاطفي المشكِّلة للحيِّز «أمي»، يُبرَّر سرديًّا باللَّقطة السير ذاتية المعبِّرة عن التحوُّل الذي حصل للمكان العاطفي، من بنية الثبات والاستقرار المُفعم بالألفة والهيمنة والتفرد «آخر / العنقود / المدلل»، إلى بنية المغامرة في مغادرة هذا الموقع إلى موقع سيرذاتي، تبادر فيه الذات إلى اختراع حيِّزها وتأثيث منطقتها الجديدة التي تستجيب لمنطلقات الصيرورة العاطفية والنَّفسية والجسدية للذات، وتدفعها إلى مغادرة تشكيل مكاني أليف نحو تشكيل مكاني قائم على التوتر والتحفز والمغامرة «مذ تسلقت حيطان الجيران وكرمتهم / كي أزرع سرّ الرسائل في شباك البنت / وأفقده»، فالفاعل التصويري المتمثل في الفعل «أزرع – سرّ الرسائل» يؤسِّس فكرة الحيِّز الورقي «الرسائل» المتماثل مع الحيِّز المكاني «شباك البنت»، ومن ثم ليحدث انعطافًا كبيرًا وخطيرًا على جسر الفعل المعطوف «وأفقده»، في فتح فضاء المكان على تشكيل بانورامي ينتقل فيه الفاعل التَّصويري إلى المكان العاطِفيِّ الأكبر «الوطن» الَّذي يستحيل على يديه إلى «ورق»، في إشارة إلى تضييق الحيِّز المكاني له إلى أضيق حدٍّ ممكن «ورق كله/ في ورق».

أما صورة الشَّاعر (سلمان داود محمد) فإنها تستخدم رِيشَتَيْن لتنفيذ أبعادها واستكمال وَحْدتها الصّورية:

مسمار أحدب
أثبت الدَّمعة في مهابة الوثن
وأسدِّد نحو غيوم راكدة
ضفادع من صفيح

سأقول:

الحرب أختي

تطهو الرخام لأبنائها

وتنسى على شجرة العائلة

صحونًا تتضوّر (١٧)

تشتغل الرِّيشة الأولى بيد الرّاوي / الرَّسّام، وهو ينقل المفردات الميدانية الصِّرف «مسمار أحدب/ ضفادع من صفيح» إلى فضاء أرحب ينقذها من وضعها الصَّلف المقيت، في سعي لتجميل متَّجهاتها وتعليل رداءتها، إذ تبدو الصُّورة الاستعارية مقبولة في حدود التلقي البَصَري، ثم ما يلبث أن يحوِّلها نحو الجُزء الثّاني من الصُّورة المرسومة بريشة آخر «مقوّل» يرسم النتيجة بلغة حارة لا تسهِّل كثيرًا من عملية التلقي البصري. إن شِعْرية الصّورة هنا تنتجها لغة مصفَّحة تخدش سطح الورقة مثلما تَشْرخ سطح اللوحة، لغة ناشفة تفتقر إلى السيولة والرشاقة، وتظهر مفرداتها بملمس خشن يجسِّم الإيماء، ليصدم عين الملتقي ويجرح ذائقته بكل استمتاع ولذة.

وحين يزرع الشّاعر منذر عبد الحر مفردات صورية شبه ثابتة على سطح الورقة، تتحول بحكم ضرورات الثبات التَّشكيلي إلى سطح لوحة:

رصاصتان في القلب

وصورته وهو طفل

وهديَّة ذابلة من حبيبته البعيدة

ومنديل صادرت الدموع لونه

هي .. زوّادته، في سفره الطويل (١٨)

فالمفردات المتعاطفة على بعضها تعاطفًا نسبيًّا «رصاصتان في القلب/ صورته وهو طفل / هدية ذابلة / منديل»، تحفر وجودها البصري في اللَّوحة

لتظهر حضورها الطّاغي في صناعة الدلالات المنبثقة من شِعرية الصُّورة، وتؤلِّف وَحْدتها واشتراكها المتنافذ في رسم الصُّورة باستخدام الضَّمير «هي» ذي الدلالة الجمعية الرابطة.

اختزال اللُّغة .. اختزال التَّشكيل

يعدّ الاختزال اللُّغوي والاختزال التَّشكيلي من أهم الفعاليات الفنية في تحقيق التنافذ بين سطح الورقة وسطح اللَّوحة على أمثل وجه؛ إذ تلبس اللُّغة لباس التشكيل وينطق التَّشكيل بلغته الصامتة الموحية، سعيًا وراء إنتاج شعرية أعلى للصورة. يستعيد الشّاعر (علي الشرقاوي) برؤية تشكيلية/ شعرية/ وجودية «بداوة اللَّون» ليستلهم منها الفلسفة الأولى والكلام الأول:

الأخضر يعدو
يدخل في حرف كي يهجره
طفل هذا الأخضر
طفل
في اللجَّة غيبه أبواه
فالأعلى يجثم فوق فؤاد الأسفل
والمستقبل أعمى (١٩)

إذ يندفع «الأخضر» بقيمه اللَّونية والدَّلالية «البدوية» إلى مَيْدان التَّشكيل الشِّعري، مسيرًا بقوة الرَّاوي الذي يخطط من خلال مجموعة مراحل تشترك في تكوينها آلة الرَّسم وآلة اللغة معًا لتنفيذ سيرة «الأخضر» على بساط المروي الشِّعري. فهو في مرحلته الأولى «الأخضر يعدو / يدخل في حرف كي يهجره» يتحرك باستمرارية فعلية ضاغطة وبدائية تقسم المرحلة على عَتَبَتَيْن، العتبة الأولى ترسم عدْو اللون المنفتح المترامي، زارعًا الاخضرار في كل مساحة يمرّ عليها «الأخضر يعدو». والعتبة الثانية تحجّم هذه الحركة وتوقف

نشاطها الإجرائي عبر فعلين مُحدَّدين «يدخل في حرف / كي يهجره»، بحيث يتوقف عند حدود «الحرف» وينعزل نشاطه في «يهجره»، الأمر الذي يجعل المرحلة الثانية من مراحل سيرة اللون مُهيَّأة للانتقال من آلية السَّرد إلى آلية الوصف، التي يتمظهر فيها التَّشكيل «طفل هذا الأخضر / طفل» على مساحة لُغوية تتكرَّر فيها الصُّورة أربع مرّات «طفل/ هذا/ الأخضر/ طفل»، من أجل لقطة تصويرية واحدة داخل مربع ضيِّق للوحة.

وفي المرحلة الثالثة «في اللُّجة غيّبه أبواه» يرسم الرَّاوي السَّيري أول محطة سيرية للأخضر ويختم السِّيرة بها في الوقت عينه، حيث تتكثَّف الحكاية السيرية بكل تاريخها في منطقة شديدة الاختزال والعتمَة تحكي قصة ضياع وانفصاله عن أبويْه «الأزرق والأصفر».

أما المرحلة الرّابعة فهي مرحلة الاستخلاص التَّشكيلي للحكمة التي أفضت إليها فلسفة البداوة اللونية ممثلة بـ «الأخضر»، بتسليط إضاءات يذهب فيها التشكيل واللغة إلى أقصى حدود الاختزال والتكثيف «فالأعلى يجثم فوق فؤاد الأسود / والمستقبل أعمى»، إذ إن الأعمدة الثلاثة التي نهضت عليها الإضاءات في تفعيل مقولاتها «الأعلى / الأسفل / المستقبل»، استندت إلى تشكيل رياضي «مثلث» بأضلاع تتبادل فيما بينها المواقع، وتلعب لعبة الزَّمن الدائريّ بإيهام عميق الدلالة وتخييل شاسع التشكيل.

يستخدم الشَّاعر رعد عبد القادر في إشعاله سطح اللوحة بمفردات التَّشكيل وسطح الورقة بمفردات القول أسلوبية التكثيف والعزل:

تخلّ عن دور الرائي
تخلّ عن أمجادك الكبيره
شيئًا فشيئًا، عد إلى عالمك
تخلَّص من الأنوار الزائدة

شذِّب حياتك كحديقة صغيره
كن واقعيّا (٢٠)

إذ ينتقل في ذلك من محيط السَّهم إلى رأسه، مقترحًا على المتلقّي الاتِّجاه بصريًّا نحو اللوحة – المركز والمركز – اللوحة « تخلّ/ تخلّ/ تخلّص/ شذّب كن».

إن دعوته للتخلص من المشاهد الزائفة في اللَّوحة أو الورقة يخفف من الضغط عليهما، وصولًا إلى البراءة الأولى والإيحاء الأول والإيقاع الأول، بكل ما ينطوي على ذلك من بساطة هي الجمال الفِطريّ بعينه، ومن هنا تنهض شِعرية الصورة.

ينحو الشَّاعر (أمجد ناصر) منحى اختزاليًّا – لغويًّا وتشكيليًّا – مزودًا بطاقة ترميز تتكثَّف في بؤرة شخصانيّة منكّرة «رجل»، تعمل بوصفها مركزَ الإشعاع الصوري الباثّ الذي يعلن عن امتزاج حيّ لعمل آلة الرسم وآلة اللغة، في وَحْدة عمل شعري ينهض على أسلوبية اللقطات:

هم، الذين رتَّبوا كل شيء وأذاعوا النتائج:
– رجل يذرع الردهة جيئة وذهابًا، ومن عنقه يتدلّى قمر منبعج الجانبين
– رجل يستند إلى صحيفة المساء في انتظار امرأة لا تجيء
– رجل أمام ساقية يطعم الأصدقاء الغرقى حصى ذهبية
– رجل أمام النافذة يلوِّح لمشاة يتناسلون من الغبار
– رجل أمام امرأة، وبينهما برزخ من أوكسيد العزلة
– رجل أمام المرآة يمزِّق أوعية دموية بسكين المطبخ (٢١)

فالظهير البانورامي للمشهد يتحدَّد بالنتيجة الاعترافية الموجهة إلى الآخر الجَمْعي «هم الذين رتَّبوا كلَّ شيء وأذاعوا النتائجَ»، حيث تتمظهر النتائج بشبكة لقطات تنبع من منبع شخصاني – مكاني واحد «رجل – يذرع / يستند/ أمام/ أمام/ أمام.» تنهمك اللقطة الأولى بدفع الحركة الشِّعرية

إلى تشكيل هندسي «رجل ـــــ يَذرع الغرفة جيئةً وذَهابًا/ ومن عنقه يتدلّى قمر منبعج الجانبين»، يتمثل بالخطوط التي تتركها حركة الذَّهاب، وبالتشكيل الأيقُوني المرآوي للقمر المنبعج الجانبين الَّذي يتدلى من العنق، ويُفْضِي إلى صورة فضاء كافّ عن العمل تختزله اللُّغة في تشكيل صُوريّ. وتذهب اللقطة الثّانية إلى رسم حالة يتفاعل فيها الاختزال اللُّغوي بالاختزال التَّشكيلي، عبر تصوير شديد الحساسية لانتظار خاص محكوم عليه بالحياة مثلما هو محكوم عليه بالموت «رجل يستند إلى صحيفة المساء في / انتظار امرأة لا تجيء». وتتركز اللَّقطة الثّالثة «رجل أمام ساقية يطعم الأصدقاء الغرقى/ حصى ذهبية» على بناء منطق تشكيلي للرِّثاء المرتبط بموت مجّانيّ يستحق عليه الأصدقاء مكافأة أيقونية «حصى ذهبية»، حيث تفعِّل آلة اللُّغة ما تفعِّله آلة الرسم.

أما اللقطة الرابعة فإنها توغل أكثر في فانتازيتها لتبلغ خيال التشكيل مثلما تصل إلى أسطورة اللُّغة «رجل أمام النّافذة يلوِّح لمشاة يتناسلون / من الغبار»، إذ يتحرك التَّشكيل بوساطة أداة اللغة تحرُّكًا سينمائيًّا بانشطار اللَّقطة على لقطتين متراكبتين. وتتمتع اللَّقطة الخامسة بثبات نسبيّ يعكس جوهرًا حركيًّا أمام جلال الورقة وجلال اللَّوحة «رجل أمام امرأة، وبينهما برزخ من أوكسيد/ العزلة»، وتختتم القصيدة مهرجان لقطاتها باللَّقطة الأخيرة» رجل أمام المرآة يمزق أوعية دموية/ بسكين المطبخ»، وهي تضاعف صورة الفعل الدموي/ الملوَّن/ المرآوي عبر تشذيب شديد في عناصر اللغة والتشكيل شعرية الصورة.

في حين يستعين الشّاعر (أديب كمال الدين) بجماليات الحرف العربي وأسراره الدَّفينة لتقديم لوحة يتحرك الحرف على سطحها، ساحبًا وراءه المفردات والجُمل والنُّصوص:

في الليل الأسود

يتحدَّث هذا القلب الغامض

عن حرف
استلقى فوق فراش الأرض وغطّى
عينيه بقبّعة الحلم البيضاء
عن حرف ممتلئ، بأنين الأشياء
عن حرف محترقٍ مجنون (٢٢)

إن تمركز الفعل الشِّعري على سطح الورقة يقابل التَّشكل الأيقونيّ البارز للحرف على سطح اللَّوحة، من خلال تشخيص حيويّ للحرف يمنحه القدرةَ على تأليف معناه بين صورتيْه اللُّغوية والتَّشْكيلية، إذ يظهر اللَّون بواقعه الطِّباقي المنتج «الليل الأسود × قبعة الحلم البيضاء» حاضنة فنية تحتوي في بؤرتها أسباب ومبرِّرات خَلْق شِعرية للصورة يتكثّف فيها المكان والزَّمان.

وفي قصيدة عَنْوَنَها الشَّاعر (غسَّان حنَّا) بـ «الأصفر» ضمن شبكة قصائد لونية حفر فيها الجذور التَّشكيلية السيميائية للألوان باستخدام معول اللُّغة، تحركت فاعلية الاختزال بتركيز كبير على تشكيل لقطات/ ومضات صُورية تخضع لآلة الرسم مندمجة تمامًا بآلة اللغة في كثافة شعرية لافتة:

هذا المائل عن متن الأبيض
لا يقصيه ولا يرتدّ إليه
شيخ يتوسّد ظلّ عصاهْ
سفر للموت التشرينيّ على عربات الأوراق
وجه مكسور في المرآه
بائعةٌ جسدًا ما وجدتْ
رجلًا يبتاع لها زيتًا
لسراج الموت
زهر يتغرَّب فيه شذاه

صيف القمح المشتاق إلى زفرات المنجل
عينا عاشقة لم تُغْلِق
نافذة من ألف غياب (٢٣)

فاللَّون اللُّغوي – التشكيلي «الأصفر» اخترع خصوصيته اللونية من حيرته في منطقة لونية منزاحة عن الأبيض «المائل عن متن الأبيض»، واضطراره في هذا التيه والغربة» لا يقصيه/ لا يرتد إليه» أنْ يُؤَلف مَتْنَهُ الخاص ويمضِي به، بوساطة اعتماده على شبكة لقطات/ ومضات تدعم مَتْنَهُ وتمدُّه بالطاقة اللونية اللازمة لوصول متنه اللوني إلى مضاهاة الألوان الأخرى وإعلان استقلاله التام عن «الأبيض». اللَّقطات / الومضات السَّبع التي ارتكزت عليها المغامرة الجمالية لـ «الأصفر» في توكيد حضوره التشكيلي، تفرز في منظورها الأيقُوني والدَّلالي إشارات ودلالات ومعاني تعكس درجات متعددة لهذا اللون «الأصفر»، فيأخذ متن «الأصفر» من لقطة «شيخ يتوسد عصاه» درجة الأصفر الشّاحب، ومن لقطة «سفر للموت التَّشريني على عربات الأوراق» درجة الأصفر الغامق الكثيف، ومن لقطة «وجه مكسور في المرآه» درجة الأصفر المقدّد المشعّ، ومن لقطة «بائعة جسدًا ما وجدت/ رجلًا يبتاع لها زيتًا/ لسراج الموت»، درجة الأصفر الغائم المائل إلى التَّلاشي، ومن لقطة «زهر يتغرب فيه شذاه» درجة الأصفر العميق المشاكس، ومن لقطة «صيف القمر المشتاق إلى زفرات المنجل» درجة الأصفر النَّاصع المتوهج، ومن لقطة «عينًا عاشقة لم تغلق / نافذة من ألف غياب» درجة الأصفر المترامي المفتوح واليقظ.

وبوضع هذه اللقطات جميعًا داخل المربع النَّصّي وحشدها حشدًا لغويًّا وتشكيليًّا فاعلًا فَإن «الأصفر» يتمظهر ويعلن استقلاله اللوني على عتبة العنوان.

ويرسم الشَّاعرة (زهير أبو شايب) بلغة تشكيلية وتشكيل لغوي صورة تزاوج بين لغة الورقة وخطوط اللوحة وألوانها:

الضُّحى يتسلّق روحي

برقّة نبع
وتقوى فراشة.
ويعلّي يعلّي يعلّي
إلى أن يصير المدى شهقة
ويصير الجسد
زورقا ثملا (٢٤)

إذ يوزع إقنيمي الإنسان «الروح / الجسد» على منطقتين، منطقة أعلى اللَّوحة تنفرد بها «روحي»، ومنطقة أخرى أسفل اللوحة يهيمن فيها «الجسد»، ويشتغل الإقنيمان على توزيع مفردات اللوحة وتحريكها لغويا وتشكيليًّا على النحو الذي يناسب الرُّؤية الصّوفية التي تحمل المقولة الشِّعرية للحال الشعري. وترتسم المعالم التَّشكيلية للصورة بتفعيل ثلاث حركات تعمل فيها الدَّوالّ جنبًا إلى جنب مع الخطوط والألوان. تَبْدأ الحركة الأولى بدخول وقت أنموذجي مثالي من أوقات النَّهار «الضُّحى»، مشحونًا بمرجعيته القُرآنية صاعدًا صعود عناء «يتسلّق» نحو «رُوحي»، لكن هذا العناء يرتسم في الصُّورة شَفافًا رقيقًا عفويًّا «برقّة نبع» مزدانًا بأقصى حالات البراءة والأناقة والتشكيلية «تقوى فراشة». تقود الحركة الأولى إلى حركة ثانية مفعلة تفعيلًا تشكيليًّا حركيًّا واضحًا «ويعلّي/ يعلّي / يعلّي» بتكرارية درامية – سينمائية منتجة، تنقل حساسية الإنجاز الذي حققه «الضُّحى» في منطقة «رُوحي» على صعيد الاتصال بمنطقة «الجسد» التي تمتد أسفل اللوحة / أسفل المقطع الشِّعري، حيث تصل إلى صيرورة الحركة الثَّالثة «إلى أن» فتفتح جبهة تشكيلية على «المدى» أولًا «يصير المدى شهقة»، ومن ثم تنحدر إلى تشكيل «الجسد» تشكيلًا شبه معطّل على المستوى السِّيميائي «يصير الجسد – زورقًا ثملًا»، لكنه متحرك باطنيًّا على مستوى صوفية الرؤية الغائرة باتجاه المنابع والأصول والمرجعيات الماثلة.

ويقدِّم الشّاعر (طالب عبد العزيز) صُورة محفورة في سطح اللَّوحة، وهذا الحفر يسمح بإظهار التَّفاصيل بدِقَّة و وضوح:

دائمًا . . .
حين تكون وحدك
جالسًا على أريكة في المتنزه العام
ساقك فوق ساقك الأخرى
ويدك مثنيَّة تحت ذقنك
شاخصًا ببصرك نحو الأفق الفسيح
تفكِّر بمصوّر بارع
يخلد غبطتك هذي (٢٥)

إذ إن شكل الجالس الوحيد في وضع تَشْكيلي مهيأ للتصوير «تفكر بمصور بارع». لا شك في أن التفكير به هو التقاط صورة في المخيِّلة بعد أن فرضت أنموذجها التَّصويري على سطح الورقة. إذ تتحرك اللُّغة على مساحة اللوحة كأنها خطوط تهندس الشَّكل بالطريقة التي تجعله قابلاً لملء فراغ اللوحة.

إن الصُّورة بوضعها التَّشكيلي المقترح منجزة تمامًا، غير أن شعريتها تكمن في حاجة الشَّكل إلى «مصور بارع» لا يكتفي بالالتقاط، بل «يخلد غبطتك هذي» عبر نجاحه في التقاط روح الصورة العصيّة على الالتقاط «غبطتك»، بمعنى أنَّ وراء الشَّكل القابل لأن يلتقط بَصريًّا مستوى صوريًّا آخر لا يمكن التقاطه إلا بقدرات «بارعة»، تعرف كيف تباغت الغبطة وهي تتجوَّل في المساحات السِّرية الغامضة لباطنية الصُّورة وتسحبها إلى موقع الإبصار.

ويحصل التَّمركز في قصيدة الشَّاعر (عباس اليُوسفي) في الثَّبات الحديدي للمكان، بحيث يسمح لكل ما هو خارج صلابته وبرودته بالتَّحرُّك الحرّ حوله:

حول سَريرك

تطوف الملائكة

كفراشات

حول النور [٢٦]**!**

الملائكة كيان صُوري متخيَّل قيد التشبيه «كفراشات» بالمرئي، ليهبط ببعده التخيُّلي إلى مجال الإبصار والمشاهدة، في الوقت الذي نقل المبصر الثابت في واقع الصورة إلى بعد تخيلي معيَّن «سريرك النور» هذا القلب المتعاكس لمفردات الصّورة في طرفي التشبيه جعل تلقّي الصورة تلقِّيًا كليًّا لا يمكنه تصوُّر كل طرف من طرفي التشبيه على حدة، بل تشغيل مستوى إبصار بانورامي يزاوج بين البصرية والذِّهنية في استكمال مقوِّمات تلقّي الصورة، ومن ثم تلمُّس شعريتها.

الشاعر (محمد علي اليوسفي) يختزل مشهد اللغة بمشهد التَّشكيل في تمركز سيميائي يطلق شبكة من الإشارات في الكون النصّي:

ثلج على «أرنبة»

ضجت به أرنبة ترتجف:

لبردها وثب

وعصف

كستناء ينقصف [٢٧]

وينحو هذا الاختزال مَنْحى الصورة، حيث تتزاحم آلة الرسم وآلة اللغة في مغامرة جمالية مشتركة، عبر سلسلة من اللقطات المتداخلة المتعاشقة في صياغة لَوْلَبِيَّة لعناصر التشكيل الصَّوري. فاللقطة الأولى الضاجة بالبياض والسكونية «ثلج على أرنبة» تُظهِر تقدُّم آلة الرسم في وضع اللقطة داخل حدود لوحة مستقرَّة، لكنَّها ما تلبث في اللقطة الثانية المتعلِّقة بها والمسندة إليها «ضجَّت به أرنبة ترتجف» أن تُعمِل آلة القول الشِّعري في تحريك اللَّقطة الأولى وبعثرة

استقرارها داخل حدود اللَّوحة، إذ تشكِّل صورة حركية تنقل سكونية البياض إلى حركة لونية متموِّجة. ومن ثَمَّ تخرج اللقطتان إلى لقطة وصفية يشتغل فيها الاختزال اللُّغوي على خلفية الاختزال التشكيلي «لبردها وثب/ وعصف/ كستناء ينقصف»، من خلال تكبير لحظة «بردها» المتعلِّقة بالفعل «ترتجف» وإظهار حالاتها الوصفية الثائرة «وثب/ عصف/ كستناء ينقصف».

اللغة الواصفة واستعارة آليات التَّشكيل

تكتسب اللُّغة الشِّعرية عبر تفاعلها مع آليات التشكيل طاقات مكتسبة جديدة، تزيد من فاعلية وصفها وعمقه واتساعه ودفقه، بحيث تقترب كثيرًا من الإيحاء بالشكل أكثر من التعبير والإيحاء بالمفردة. يشرع أدونيس في قصيدة «سجّيل» في القبض على وصفية اللُّغة وتقطير وصفيتها على سطح الورقة/ اللوحة، مخترقًا على لسان الرَّاوي الذات – موضوعي مساحتيهما البصريَّتَيْن، ذاهبًا بالإشارات التَّشكيلية أبعد من مدى إدراك الحواسّ، وبالاستعانة بقوة الفَضاء الاستعاريِّ الحادّ الكثافة في عتبة العنوان «سجّيل»:

جاؤوا
يحملون رأس الأفق في صحن أحمر.
دُعي السراب كذلك،
وكان يخيّم بعيدًا في صحراء ليست بعيدة.
شفاه تقرع كمثل الأجراس،
صيدلاني يقطِّر إكسير الآخرة،
والملح يقاتل الخبز
إنها المأدبة!
تحت سماء تنسكب رحيقًا
في كؤوس كمثل رؤوس الموتى
وما أعمق الوحدة بين الدم والسماء (٢٨)

هذا المقطع المتبأر والمتخندق في مساحة حسّاسة من مساحات القصيدة المترامية التي تنفصل وتتصل في كل جولة قرائية صاعدة أو هابطة، يشحن اللُّغة الواصفة بطاقة توليد «مكامن» نصيّة خصبة وبكر تتولَّى النُّهوض بشَعْرنة التَّشكيل وشَكْلَنة الشِّعر، ففي المكمن النَّصي الأول «جاؤوا / يحملون رأسَ الأفق في صحن أحمر» تتنافر وحدتا التَّشكيل المصفحتان بطاقة لونية متوازية «رأس الأفق/ صحن أحمر»، لتنتهي دلالة التَّشكيل إلى إخفاق المهمة، بحيث إن المكمن النَّصي الثاني «دعي السَّراب كذلك» يدعم هذه القراءة دلاليًّا وتشكيليًّا.

ويتكشّف المكمن النَّصي الثالث «وكان يُخيم بعيدًا في صحراء ليست بعيدة» عن رؤية تَشْكيلية تتَّقد فيها شعلة اللُّغة الواصفة من خلال المطابقة المكانية الخادعة في «بعيدًا/ ليست بعيدة»، وفي الصُّورة الماضويّة لشخصية البطل «كان يخيم» و «صحراء» عبر موازاةٍ سيميائية وتشكيلية. وتتصاعد تشكيلية التضاد في المكمن النصي الرابع بأفق إيقاعي مركز «شفاه تقرع كمثل الأجراس»؛ إذ يستثير صمتُ الشفاه أدوات «الآخر/ الخارج» لاستنباع الصوت الميت في «الداخل»، كما يتوازى مع لاحقه المكمن الخامس «صيدلاني يقطر إكسير الآخرة» حَيْثُ حصل انحراف محتمل في جناحي المكمن، ففي الجناح الأول يحصل التباس بين «صيدلاني / رجل دين»، أو يحصل التباس آخر في الجناح الثاني بين «الآخرة/ الحياة»، فيأخذ التضاد تشكيلًا متموجًا يجعل سطح الورقة/ سطح اللوحة في دائرة الاحتمال والاستبدال.

وهو ما يفسِّر تَشْكيليًّا ودَلاليًّا المكمن النَّصِّي السَّادس «الملح يقاتل الخبز» وهو يَنْطَوي على تضاد حاسم في انتماء لازم. وتتلاحم هذه المكامن جميعًا في تشكيل بانورامي واحد يحتشد بطاقة تشكيل وتدليل قائمة على التَّضاد والتَّنافذ في آنٍ معًا، لتمرِّر فكرة الوصول إلى صورة أرضية مقرَّرة على نحو حاسم «إنها المأدبة». ثم تقوم اللُّغة الواصفة بتحليل صورة «المأدبة» تحليلًا تشكيليًّا يستقصي الفضاء والفعل «تحت سماء تنسكب رحيقًا/ في

كؤوس كمثل رؤوس الموتى»، ويؤلِّف تفاصيل دقيقة تستحيل فيها المفردات إلى حيوات صورية ذوات حركة محورية تتوالد أشكالًا ودلالات، وتذكّر دائمًا بالثريّا المعلّقة في عتبة العنوان «سجّيل». لتنتهي إلى خلاصة المفارقة التَّشكيلية – السِّيميائية ما أعمق الوحدة بين الدَّم والسَّماء التي تمزج في مكمنها العائد إلى «المأدبة»، والصاعد عموديًّا إلى «سجّيل» بين حمرة «الدَّم» وحمرة الأفق في سماء استدعت شمسها توًّا إلى الغياب «السماء» في تشكيل لونيّ عميق الوحدة والتدليل.

يسعى الشَّاعر (حميد سعيد) إلى مقاربة اللوحة بلغة تشكيلية في قصيدة «غراب علاء بشير»:

يقترب الشكّ . . .
كما يقترب الجواد من نهاية الشوط . . .
خفيفا مرهقًا
الأسود الناعم مثل امرأة زنجية
يداهم البياض في اللوحة
يستدير فجأة .. مكبَّلًا برغبة مخاتلة
الرأس آيل إلى السقوط
فليكن في موضع الرأس . . .
إلى أن تظهر الغزالة (٢٩)

إذ يعيد إنتاج «غراب علاء بشير» بلغة شِعرية تتحرك على سطح التَّشكيل أكثر من تحرُّكها على سطح الورقة، ولولا بعض الأحوال والصفات والتَّشْبيهات والمطابقات البَلاغية التي تحيل على سطح الورقة بوصفها مكانًا شَعريًّا، لكانت القصيدة عبارة عن وجهة نظر أو مقاربة تشكيلية للوحات علاء بشير بصريًّا أكثر منه ذهنيًّا.

في قصيدة وسمها الشاعر (قاسم حدّاد) بـ «الربّان» سلم فيها المسمّى دفّة

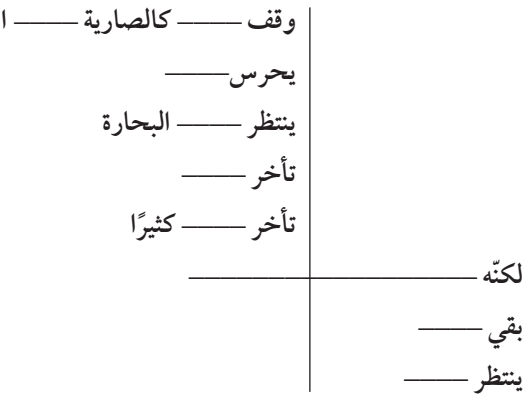
آليّات اللُّغة الواصفة، وخوَّله استعارة آليّات متنوّعة للتَّشكيل تناسب المعمارية الباذخة التي شيَّدتها وحدات المتن النَّصّي الفاعلة:

بنى سفينته وسوّاها بروجًا تشهق فيها البيارق.
وسوَّر الماء بحزام من المنارات.
النوارس وحدها
تعرف الضوء والوقت والمدارات الوسيعة.
كنز الأروقة بالنبيذ والخبز،
وأرخى المدارج
للبحارة المحتملين.
هيّأ القلوع فصار الأبيض
فضاء يملأ الأفق.
و وقف كالصارية الأعلى، يحرس، ينتظر البحّارة.
تأخّر. تأخّر كثيرا
ولكنه بقي ينتظر (٣٠)

فالشَّبكة الفعلية الضِّاغطة والمتلاحقة تمثِّل الظهير التَّشكيلي الأساس المعتمد في تشييد المعمارية الجمّالية لفضاء النص «بنى/ سوّاها/ كنز/ أرخى/ هيّأ/ وقف/ يحرس/ ينتظر/ تأخر/ تأخر/ بقي/ ينتظر »، وتدعم حركة المكونات المادية والحيوية المشتركة في مغامرة هذا البناء البانورامي الشامخ لمعمار التشكيل «سفينة/ بروجا/ البيارق/ الماء/ المنارات/ النوارس/ الضوء/ الوقت/ المدارات/ الأروقة/ النبيذ/ الخبز/ المدارج/ البحارة المحتملين/ القلوع/ الأبيض/ فضاء/ الأفق/ الصارية/ البحارة».

ولا شكَّ في أنَّ البنية السرد – درامية التي خلقت أرضيةً صالحة للتَّماسك النصي، نقلت حكاية «الربّان» – بمعطياتها التشكيلية وتفاصيلها الوصفية المتنقلة عموديًّا وأفقيًّا بين سطح الأرض وسقف السماء، مستخدمة «الأبيض»

للهيمنة على مقدرات الفضاء «فضاء يملأ الأفق» - إلى سياق دراميّ - تَشْكيلي، يرسم صورة المسمّى العنواني «الربّان» بتفاصيل فعلية على سطح ورقي وداخل مربع لوحة بالهندسة الأيقونية الآتية:



ويبسط الشَّاعر مرشد الزبيدي اللُّغة الشِّعرية على سطح الورقة بطريقة تمثيلية ينعكس فيها الأداء على سطح اللوحة:

منذ عشرين عامًا
رسمت أنا وصديقي على حائط البيت وجهًا لمهر
جعلنا القوائم تمتدّ في باطن الأرض
ثم منحنا الخطوط
مَنخَرين وشعرًا كثيفًا
ولأن الطباشير عزّت علينا
رسمنا بقطعة فحم له غابة وحشائش
حتى غدا حائط البيت مأوى لنا
آمنًا ورهيفًا

. . .

. . .

كبر المهر فوق الجدار

كبرنا معًا

لم يعد ثَم متَّسع لخطوط تضاف (٣١)

المفردات الشِّعرية وهي تُشَكِّل الصُّورة تنزع إلى التفلُّت من الورقة، بفرض المصوِّرات الشكلية الباحثة عن مربع لوحة «وجهًا / القوائم / منخرين/ شعرًا/ كثيفًا/ غابة/ حشائش» وبذلك ينمو الشَّكل على سطح لوحة مفارق لسطح الورقة، ينقله المقطع الثّاني إلى مستوى تحويل دلاليٍّ عالٍ حين تختلط الورقة باللوحة، فتمتلئ اللوحة/ الجدار بالصورة وتضيق الورقة بشبكات الدوال، لتصبح «جداريّة المهر» معبِّرة تشكيليًّا ودلاليًّا أعمق تعبير عن شعرية الاكتمال الناقص.

في قصيدة يُعَنْوِنُها الشَّاعر (محمد الخالدي) بـ «مملكة الألوان» يحرك آليّات اللُّغة الواصفة عبر استعارة آليّات التشكيل ممثَّلة بـ «الوردي» في منطقة تَشْكِيلية حسّاسة من هذه المملكة.

الورديّ ..

وسادتها

وإذا شفّ فلون رسائلها

الورديّ ..

مساء طاف بشرفتها

ومواعيد تنام بدفترها

الورديّ . . .

مباهجنا حين تطلّ أميرة

ليلًا، وتضيء لنا غرفتها

فنراها وهي تلمُّ ضفائرها

أو تنزع كلّ ملابسها

لتنام كعادتها عارية ..
كانت كلّ مباهجنا
كلّ أمانينا (٣٢)

إن آلة اللَّوحة متقدمة هنا بالصِّفة اللَّونية المباشرة والصريحة «الورديّ» تنطلق ثلاث انطلاقات تصويرية في نزعات تشكيلية متنوعة، تكتفي في الانطلاقة الأولى «الوردي .. ./ وسادتها/ وإذا شفَّ فلون رسائلها» بالفعالية الوصفية لدرجتين من درجات اللَّون «الوردي/ إذا شفّ»، في وَحْدتين دَلاليتين نشطتين، تختزن أولهما علاقة جَسدية «وسادتها» في حين تعكس الأخرى عَلاقة عاطفية لها مساس إشاري رمزي بسطح الورقة «رسائلها».

وتطوُّر الانطلاقة الثَّانية فعالياتها أكثر عبر تحريك اللُّغة اللونية الواصفة وتفعيل حيواتها «الوردي .. ./ طاف مساء بشرفتها/ ومواعيد تنام بدفترها»، إذ تُظهِر الصفة اللونية قدرة على توسيع حجم تأثيرها التشكيلي في محيطها الشعري «اللوحة / الورقة»، باستخدام الفعل المزمّن الشّاسع المدَى «طاف» في «مساء – طاف – بشرفتها»، حيث تعكس الشرفة بأبعادها البصرية شكل اللوحة، ثم باستخدام الفعل العاطفي داخل نسق الجملة الشِّعرية «ومواعيد – تنام – بدفترها»، حيث يعكس الدَّفتر شكل الورقة. وتنتقل الانطلاقة الثّالثة إلى منطقة السَّرد التَّشكيلي «الوردي .. / مباهجنا حين تطلّ أميرة/ ليلًا وتضيء لنا غرفتها / فنراها وهي تلم لنا ظفائرها / أو تنزع كل ملابسها / لتنام كعادتها عارية .. / كانت كل مباهجنا .. كل أمانينا»، إذ تعمل اللُّغة اللونية الواصفة على بناء حكاية قائمة على توزيع حركة السرد على شبكة أفعال تهندس المكان هندسة تشكيلية دقيقة «تطل / تضيء/ تلم/ تنزع/ تنام»، وتنتهي إلى رسم الصورة المشتهاة «عارية» التي تمثل للراوي التَّشكيلي في لسانه الجمعي «كل مباهجنا/ كل أمانينا».

وحين تتدخَّل اللُّغة الشِّعرية في صياغة أنموذجها صياغة تشكيلية، فإنها تفرض اللَّوحة على الورقة، إن الرَّسم الذي تقترحه قصيدة «أراد أن يرسم الموت» للشاعر (محمد الحمراني) هو رسم بالجسد، كلما قطعت فيه الصورة شوطًا باتجاه الاكتمال فقد الجسد عضوًا من أعضائه باتِّجاه النَّقص، انطلاقًا من بؤرة التوتُّر الشِّعري في القصيدة «الموت»، وهي تكتنز طاقةً دلاليَّة هائلة تعمل الواخزة الشِّعرية على إثارة إيقاع معين من إيقاعها:

حين امتلك فرشًا وألوانًا

أراد أن يرسم الموت

رسم وجهًا وأقدامًا

وعندما رسم الأيدي

سقطت الفرشاة أسفل الطاولة (٣٣)

إن نقص الصورة هنا يفضح وهم اكتمالها لأنَّه «عندما رسم الأيدي» بمعنى أنه وضع يديه بعد أن استلَّهما من جسده «سقطت الفرشاة/ أسفل الطاولة»، وبقيت الصورة تعاني من اكتمالها النَّاقص وهي توازي في ذلك اللغة الناقصة والجسد النَّاقص أيضًا، في سعي تدميري لرسم صورة الموت العصيّة على اللغة والفرشاة والألوان.

ويشذِّب الشَّاعر (خالد النجّار) مساحة التَّشكيل باستخدام لغةٍ واصفةٍ تبدأ بالتَّشبيه التَّشكيلي، ثم تنتقل إلى السرد التشكيلي الموجز الخاص بفعل المخاطب السردي «الآخر»، وتنتهي إلى سرد تشكيلي «أنوي» يرسم صورة الذات الشعرية الساردة على مراحل:

كبلّور المصابيح القديمة

بلا لون، بلا و هج

كأحزان الخريف

أصير كلما جئت
تهزين رتاج القلب
تنثّين على هُدبي نديف الثلج
فأسمع في سكون الليل
صياح الريح في الكوّة
ويبكي خافقي الأسيان من الحسرة
وأعرى تحت عينيك (٣٤)

فالتشبيه التَّشكيلي «كبلور المصابيح القديمة/ بلا لون، بلا وهج/ كأحزان الخريف/ أصير كلما جئت»، يصف خلفية الصورة وصفًا مركَّزًا ودقيقًا، إذ تتهيأ عبر عتبة الفعل السردية «أصير كلما جئت» إلى الانتقال نحو منطقة السَّرد التَّشكيلي «تهزين رتاج القلب / تنثّين على هُدبي نديف الثلج»، وهي تجمع شكل الداخل الملتئم «القلب» وشكل الخارج «هدبي»، في معادلة تشكيلية واحدة داخل مرمى المعاينة البصرية. تختتم اللُّغة الواصفة فعالياتها السَّردية بالانسحاب إلى منطقة السَّرد التَّشكيلي الأنوي «فأسمع في سكون الليل / صياح الريح في الكوّة / ويبكي خافقي الأسيان من الحسرة / وأعرى تحت عينيك»، فتقوم أنا الشاعر بتحميل أفعالها «أسمع / يبكي خافقي / أعرى»، وجسديا «أعرى تحت عينيك»، وهي الصورة التي تنتشر على مساحة الصورة بأكملها، صاعدة من الأسفل إلى الأعلى وصولًا إلى عتبة عنوانها «نديف الثلج» بموحياتها التشكيلية والجنسية.

ويلعب (فرج الحطاب) لعبة تَصْوِيريّة ذكية يستثمر فيها مساحة الورقة بوصفها مساحة لوحة:

الحقيبة
الحمراء

تذكِّرك باللون
الأحمر
والحقيبة
السوداء
تذكرك باللون
الأحمر (٣٥)

إذ يستخدم طريقةً عمودية هابطة إلى الأسفل بتَداع حرٍّ يشبه الانهيار الذي ما يلبث أن يتوقف عند «الأحمر» دلالة التوقف الحَازم، ليتقوَّض الإحساس بالانهيار وتعود العينُ المبصرة والذِّهن المتلقي لـ «مفارقة» المشهد اللونية بالرجوع صعودًا على سُلَّم المفردات حتى سقفها، لإدراك وضعها التَّشكيلي المهتزّ إثر توقف الصورة عند نقطة «الأحمر» . وتتحقق شِعْرية الصّورة من بلاغة المفارقة اللونية أولًا، ثم من خلال إمكانية مطابقة الصورتين الواحدة فوق الأخرى تمامًا، وما يحدثه ذلك من صراع لوني - تشكيلي - دلالي بين الحمراء / السوداء.

وتخوض الشّاعرة (لطيفة قاري) في قلب المغامرة الجمالية التي تحرِّض الصفة على موصوفها، وتثير في آليّات التشكيل نزعة الانقلاب على الذّاكرة وفتح بوابات الحلم على منطق تَشْكيليّ حاد الجدّة والوعورة:

وقف الفتى أو لم يقف .. سيّان في زمن الضَّلالة والهباء
هذي مناديلي أوزِّعها على كل الجهات فلا تعود كما يعود
لعشه سرب الحمام. وقف الفتى متأمِّلا سرب الدخان. لأجل
هذي الرُّوح تنتفض القوافي في إهاب الرمل لا سقفًا لحلمك
لا نوافذ للظلام ولا نداء سوف يجري في عروق الريح إلا
آهة تغويك حتى تستجيب لك المنافي والخيام (٣٦).

فمن فلسفة الوصف «وقف الفتى أو لم يقف .. سيّان في زمن الضَّلالة

والهباء»، تستعير اللغة آليّة تشكيل تساوي بين ثنائية الثبات والحركة وتمحو الحدود بين المتضادات «سيّان»، من أجل أن يسمح هذا الوضع التَّشكيلي الخاص بتدخُّل الأنا الشّاعرة في تشكيل وضع شِعري سيميائي، تنشر فيه آليّات تشكيلها ذات الانتماء المتَّسم بالفرادة والخصوصية «هذي – مناديلي – أوزعها – على كلِّ الجهات، على السَّطح الكامل للوحة / السَّطح الكامل للورقة، وتنفصل عنها لحظة مغادرتها إيّاها فلا تعود كما يعود / لعشّه سرب الحمام»، لأن الولادة التشكيلية الاستثنائية الخارجة عن شِعْرية المألوف العائليّ حصلت خارج ثبات «العشّ»، في إشارة تَشْكيلية إلى أنَّ الفضاء بأجمعه هو المكان الّذي تذهب الأشياء منه إليه. لذا فإن صُورة «تنتفض القوافي» في موازاة التَّشكيلات المكونة لمقولة المتن النصّي «لا سقفا لحلمك/ لا نوافذ للظلام/ لا نداء»، تؤسِّس لفكرة التمرد الشكلي والفلسفي والتشكيلي المتمثِّلة في بؤرة المغامرة الجمالية المعبِّرة عن جوهر النزعة التشكيلية في سطح الفضاء/ اللوحة/ الورقة «إلّا – آهة – تغويك – حتى تستجيب لك المنافي والخيام».

ويعمل الشَّاعر(أحمد الشَّيخ) علي على تبئير المفردة الشِّعرية واستفزاز النشاط البصري للرّائي بها:

دمعة فزَّت – بلا سبب –
سببت انزلاق المشهد (٣٧)**!**

إذ يحدث الفعل الشِّعري تحولًا كبيرًا في إمكانية صيرورة المشهد واستقراره، فالفعل «فزَّت» فعل إثارة تشكيلية ينحرف بالصُّورة إلى مجال حركي غير منتظم يسبب «انزلاق المشهد»، حيث تتحرك اللُّغة بسهولة أمام صُعوبة تصوّر مشهد مؤلَّف. شِعْرية الصورة لا تخضع في تشكيل حدودها ومحتواها لمسارات تحوُّل الفعل الشِّعري المجرَّد والأحادي على سطح الورقة، إذ لو كان كذلك لكان يكفي الصّورة لكي تتمّ هذه الجُملة الشعرية «دمعة فزَّت

فانزلقت المشهد» إلا أن نهوض الجزء الأول من الصُّورة «بلا سبب» في حين نهض الجزء الثّاني بسبب، يؤلف الظَّهير الدَّلالي لتفسير خلفية الصّورة وملء المساحات الشّاغرة بها.

المكان: لغة تصوير وعرض

يشتغل المكان في هذه المقاربة بوصفه سطحًا آخر متداخلًا في سطح الورقة وسطح اللوحة، وبتداخله يفرض قوانينه وألوانه على الفعالية الشِّعرية مشتركًا معها في تقديم لغته المكانية المصوِّرة العارضة.

يُخرج الشَّاعر (خليل حاوي) المكان التشكيلي إخراجًا سينمائيًّا ينهض على تركيز المكان داخل شاشة عرض يمكن أن تعاين بوصفها إطارَ لوحةٍ أو سطحَ ورقةٍ:

في ضباب الحُلم
جسم شاحب يطفو على نهر حزين
جبهة يغسلها ظلّ شعاع
ويوشّي في جبال الليل
أطراف الشعاع (٣٨)

فـ «ضباب الحلم» شاشة عرض / إطار لوحة مع أرضيتها / سطح لوحة، تشغِّل ممكناتها المكانية استنادًا إلى المحتوى (الدَّلالي والرَّمزي) في بؤرة المكان، والمتَّسم مَبْدَئِيًّا والحلميّة. إذ إن «الحلم» أساسًا ذو كينونة تشكيلية ضبابية، تتضاعف ضبابيته بحمولة المضاف ليصبح «ضباب الحلم» في النتيجة الرياضية «ضباب الضباب»، وهو ما يعمل على تشكيل الصور المعروضة داخل حدوده تشكيلًا يتصف بالغموض وصعوبة التمييز والرؤية، فضلًا عن سلبيتها.

الصورة الضباب – حلميّة الأولى «جسم شاحب يطفو على نهر حزين» تقترح مكانًا تشكيليًّا محددًا بأرضية نسبية وثبات نسبي، وتعمل الصفتان «شاحب / حزين» على فتح مجال بصري ضيِّق في ضبابية الحلم داخل أرضية اللوحة/

سطح الورقة. وهو ما تفعله الصورة الضباب – حلميّة الثانية «جبهة يغسلها ظلّ شعاع»، إذ يفعِّل الفعل «يغسلها» الحركة الميدانية للتشكيل المكاني أبعد من سابقه الفعل «يطفو»، لكن هيمنة محدودية الرؤية تبقى ماثلة في «ظل شعاع» على النحو الذي يحكم لغة العرض والتصوير بالاقتصاد والشحوب والضآلة، بحيث إن الجزء الملحق من الصورة «ويوشّي في جبال الليل / أطراف الشعاع» يستعين بالمتخيَّل على حساب المرئي لتوسيع آليّة العرض وتكبير فُتحة عدسة التصوير من أجل إظهار بصري ورؤيوي أكبر لتشكيلية المكان.

ويستجيب المكان الشِّعري عند الشاعر (أحمد عبد المعطي حجازي) لرؤية تشكيلية سينمائية، تبدأ بتسليط كاميرا اللغة على المشهد المكاني وعرضه على شاشة القراءة عرضًا وصفيًّا يستقصي البنية الديكوريّة بأفقها البانورامي، ومن ثمَّ الانتقال إلى تصوير حركة المكان التشكيلية:

محطة في أسفل المدينه
مسقوفة، تضاء في النهار
مواكب المسافرين ضجّة حزينه
وساعة تحصي عذاب الانتظار
وصفّر القطار
اثّاقلت أقدامه وسار،
ثم سار
لافتة تراجعت.
صبيّة لم تستطع به اللحاق،
شيّعته في انكسار
وغادر المدينه
ترنّح الضجيج في المدى
ثم ارتمى سكينه (٣٩)**!**

فالعرض الوصفي يَسْتَوفي ثبات المكان في حركات مفرداته الموضعية، على النَّحو الذي يتَّسم بثبات نسبي وتصويرية تتجاوز شكل الخارج إلى شكل الداخل «محطة في أسفل المدينه، مسقوفة تضاء في نصف النهار/ مواكب الـمُسَافرين ضجة حزينه/ وساعة تحصي عذاب الانتظار»، ويقدِّم مشهدًا يتمتع بخصوصية إنسانية ذات طبيعة تشكيلية مهيَّأة لاستقبال حدث لاحق، ينقلها إلى وضع تشكيلي ومكاني تختلف فيه الصُّورة والمشاعر وإمكانية العرض الشِّعري.

في المرحلة الثَّانية تَبْدأ لغة العرض بتحريك كاميرا السَّرد التَّصويري باتِّجاه ملاحقة حركات المكان عبر سلسلة التقاطات تصويرية، تبدأ باللَّقطة المؤنسنة للقطار «وصفّر القطار / اثّاقلت أقدامه وسار، ثم سار» التي تتمظهر تمظهرًا استعاريًّا يعكس ألفة اللقطة وحرارة مشهديتها، وتلتقط لقطة سريعة جانبية «لافتة تراجعت» تعزز صورة حركة المكان، ثم لقطة أخرى تعكس وضعًا شعريًّا إنسانيًّا «صبية لم تستطع به اللحاق، شيعته في انكسار»، وتظهر المكان التَّشكيلي بين الثبات والحركة. وتستقر لغة الكاميرا المصوَّرة في مكان مناسب من حركة الحدث لتوجِّه عدستها نحو حركة «القطار» المغادرة في لقطة عامة خالية من التركيز، مكتفية بالنتائج الصُّورية التي حصلت عليها لاستكمال لوحتها التشكيلية المقتطعة فنيًّا من شريط سينمائي – شعري تمثّله عتبة العنوان «الرحلة إلى الريف»، حيث يتضمَّن مجموعة لوحات تتسم بالتَّشابك والتَّجانس.

تطرح قصيدة «المصعد» للشَّاعر (سامي مهدي) عنوانًا مقفلًا يشتغل في القصيدة بآلية التَّحديد الإطاري للصورة:

صاعد أنا

أو نازل

لست أدري

فما بين حدّين من ظلمة وفراغ
يعلّقني مصعد لا قرار له،
بينما يقف الآخرون ،
هنا وهناك
على ريبة
في انتظاري (٤٠)

الفعاليات الشِّعرية تجري داخل مساحات مقفلة، تتصل بـ «الراوي/ البطل» المؤلِّف لشكل الصُّورة وعَلاقتها التَّشكيلية والدَّلالية، وتتصل خارجها بـ «الآخرون» وهم يؤلفون صورة أخرى مواجهة. القصيدة تمثِّل مقطعًا عرضيًّا للصُّورة المعروضة بما ينتج لوحة، يمثِّل فيها «الآخرون» متلقّين ساعين إلى الفعل والمشاركة، بمعنى أنه سطح مهدَّد بالانتهاك لسحب الصُّورة خارج سطح اللوحة، وتفعيلها بممكنات صورية أخرى من أجل أن تبقى ماثلة في المشهد أبدًا.

يقتصد الشَّاعر عبد العزيز المقالح في تشييد مكانه التشكيلي باستخدام لغة عرض وتصوير تعتمد على تشكيلية الصُّورة الشِّعرية، بين المفردات المكانية بمستوياتها المحسوسة والمتخيَّلة، وصفاتها المتدخِّلة في صياغة الشَّكل المكاني – عرضًا وتصويرًا:

شاحبة أوراق الورد على أشجار الشمس
شاحبة كل مناديل الذكرى
عارية من ورق النّور
وخابية تحت عيون الأهل
وحول وجوه المدعوين
موسيقى الحفل جناز
إيقاع الرقص نشاز

ميِّتة كلّ الكلمات المسموعة والمكتوبة
كلّ حروف الأشياء
شاحبة، ميِّتة كلّ الأضواء (٤١)

فالمفردات المكانية التي تتوزَّع بين المحسوس والمرمَّز والمتخيَّل وبإمكانيات تزحف من سطح الورقة إلى سطح اللَّوحة، تؤلِّف بانوراما مكانية ملوَّنة «أوراق الورد/ أشجار الشمس/ قناديل الذكرى/ ورق النور/ عيون الأهل/ وجوه المدعوين/ موسيقى الحفل/ إيقاع الرقص/ الكلمات المسموعة والمكتوبة/ حروف الأشياء/ كلّ الأضواء»، وتعمل باحتشادها خطيًّا داخل مَرْمًى بَصَريّ شامل على فتح القابليات الشِّعرية لتشكيلية المكان على طاقة بَصَرية وتخييلية هائلة، تعمِّق لغة العرض الفَضائي وتركِّز رؤيته التَّصويرية في مجال شعري متعدِّد الأوجه.

وتتدخَّل شبكة الصفات التي تعمل في حقل بلاغي متجانس يبرِّر نزعة بعضها إلى التَّكرار في إضفاء اللمسات التَّشكيلية الحاسمة على الكينونة الشِّعرية للمفردات المكانية، ولو قمنا بحشدها حشدًا خطيًّا أيضًا «شاحبة/ شاحبة/ عارية/ خابية/ جناز – نشاز/ ميتة/ شاحبة/ ميتة»، لأدركنا الخواصّ التشكيلية ذوات المدلول التَّصويري السَّالب التي تحجب رغبة المفردات المكانية بالانطلاق، وتقودها إلى منطقة تشكيلٍ مكانية غايةً في المحدودية والاقتصاد.

ويذهب الشاعر (بول شاؤول) إلى فرض طاقة تشكيل هائلة على المكان، وضغط مساحة الورقة بكثافة من التشكيلات المكانية المتنوعة الأشكال والمهام:

الصَّحراء المطليَّة بالفضَّة تنفتح عليها عيون مقروحة
ترنّ على حجارتها أوراق المعدن
الصحراء المبهورة بشمس سوداء كادت
أن تنتظر

هذا السكون الشمعي على الرؤوس
هذه الجدران البّلورية في الحلم (٤٢)

إذ يحرِّض القراءة على معاينة الحشد اللافت من المفردات التشكيلية – الممكننة – شعريًّا، والمعبَّأة بصلاحية فعل تشكيلي يوحي بسطح اللوحة أكثر من إيحائها بسطح الورقة.

فالتشكيلات المتنوعة «الصحراء المطلية / الفضة / عيون مقروحة / حجارتها / أوراق المعدن/ الصحراء المبهورة / شمس سوداء / السكون الشمعي / الرؤوس / الجدران البلورية / الحلم» تتشابك تشابكًا لفظيًّا ودلاليًّا، وينزع كونها السيميائي المشترك إلى استدراج سطح اللوحة، نحو استقبال هذه التشكيلات ذوات القابليات التدليلية المتمركزة حول لغة سينمائية، تعرض حالات النُّكوص والإحباط والتَّشيُّؤ وتصوُّر إشاراتها الخاطفة من الداخل.

وتنتمي الصُّورة في قصيدة الشَّاعر (خالد علي مصطفى) إلى سطح اللوحة على حساب سطح الورقة، حين ينجح الشَّاعر في استغفال الورقة وتحويلها إلى لوحة ومن ثم الاشتغال عليها اشتغالًا تشكيليًّا:

ينتشر الجليد فوق أسطح البيوت
ويمنح الضباب كل بيت
عباءة وقبعة (٤٣)

إن صورة البياض المتنوعة ذات التَّدرج اللوني غير المستقر «بياض الثلج/ بياض الضباب»، يجعل من العباءة الضبابية ببياضها الكثيف العازل والقبعة الثلجية ببياضها الثَّقيل النَّاصع، سلطة تغيِّب المكان وتجعل منه صندوقًا مغلقًا دون قدرة بصر الرّائي على كشف أسراره، إذ ينتشر اللون النَّسبي المتفلِّت من لونيته «الجليد / الضباب» على سطح اللَّوحة، متكوِّرًا على نفسه ضامًّا فيها اللُّغة السِّرّية وهي تبثّ جَمالًا غامضًا وتظهر شِعْرية خاصة للصُّورة.

ويتمظهر المكان التَّشكيلي تمظهرًا جدليًّا في قصيدة «التَّوأمان» للشَّاعر (محمد زينو شومان)؛ إذ تفضي عتبة العنوان إلى مكانية ذات حساسية تشكيلية خاصّة في حضورها المرئي القائم على تشابه الشَّكل في قوة حضوره المكاني:

وزيتونة حرّكت ساقها
فلم تستطع
وقد حرّكتها ثلاثًا
فلم تستطع
وعند ارتعاش ضلوعي مشت
ولكنْ ..
على قدمي
وحركت ساقي
فلم أستطع
وحركتها مرّة رابعه
فلم أستطع
وفي المرّة السابعه
مشيت
ولكنْ ..
على ساق زيتونة (٤٤)

وينقسم المشهد الشِّعري العام في المتن النَّصي على لوحتين متداخلتين في لوحة واحدة، تشتغل فيهما آليّات السَّرد الدراميّ التي تصوِّر سلسلة حركات في كل لوحة.

في اللَّوحة الأولى الخاصة بحركة التَّوأم الأوّل «زيتونة» تنتظم ثَلاث حركات متلاحقة تلاحقًا دراميًّا داخل كاميرا السَّرد الذاتيّ، تبدأ الحركة الأولى بمحاولة فاشلة تحافظ على نمطية التَّشكيل المكاني «وزيتونة حرَّكت

ساقها/ فلم تستطع»، تعقبها حركة ثانية تتضمن حركتين وقد حرّكتها ثلاثًا / فلم تستطع». لكنّ الانعطافة الحركية تحدث ما بعد الحركة الثَّالثة بتفعيل صورة التوأم الثاني المتمثل بأنا الشَّاعر «السَّارد الذاتي»، وإنقاذ حالات الإخفاق الحركي للتوأم الأوَّل «وعند ارتعاش ضلوعي مشت»، إلا أن تجاوز منطق السكون المكاني إلى الحركة الموسِّعة لتشكيلية المكان «مشت» يحصل على أداة الحركة في التوأم الثّاني. وتعيد كاميرا اللُّغة الشِّعرية أسلوبية عرضها وتصويرها في اللوحة الثانية، لتنتج الصُّورة الحركية ذاتها ولكن على نحوٍ مقلوب، بحيث يتبادل التوأمان مواقعهما الشِّعرية كما يتبادلان أدوارهما، في عرض وتصوير متوازيين في تشكيلهما الشِّعري، ومتساويين في أصواتهما ومفرداتهما، عبر تركيز تشكيلي كبير لأرضية المكان.

يشتغل المكان التشكيلي والمكان الشِّعري اشتغالًا حيًّا فاعلًا في بعث روح الإبداع في العمل الفني، كما يتجلّى ذلك واضحًا في قصيدة (فاروق يوسف):

في البيت
أقصى جهة اليمين
كرسيّ
وفرشاة لرسّام
وذكرى امرأة تحلم
كان البيت مثل قارب
والموقد المطفأ مثل الثَّقب
هل تسقط الجدران
أقصى جهة اليسار؟
كان الفأر يسأل
والقطة تعدو خلفه (٤٥)

يخضع سطح اللَّوحة بوصفها مكانًا محددًا لنشاط عقل الفنان وبراعته في استغلال هذه المساحة، كما هو الحال في إمكانية استغلال الفضاء الورقي لسطح الورقة، وينجح الشّاعر هنا في بلوغ حال فنيّ يتداخل فيه سطح اللَّوحة بسطح الورقة. عبر دفع المكان بحساسيته التَّشكيلية والشِّعرية إلى إشغال المكان وتفعيله، فهو يقدِّم مكانًا مألوفًا بتشكيل غير مألوف يقسِّمه على جهتين، جهة اليمين وهي تحتفظ بثبات صُوري مفردات ديكوريّة موجهة «كرسي / فرشاة / ذكرى امرأة تحلم». ثم يتقدم المكان بحساسية أعلى تنتج توترًا بصريًّا وتحويلًا دلاليًّا في صورة التشبيه «البيت مثل قارب/ الموقد المطفأ مثل الثّقب»، وهي تقسم جسد القصيدة على قسمين، فتفصل يمين الطمأنينة والثبات عن يسار الأسئلة والتحوُّلات والحركة. إن استخدام «أقصى .. جهة اليمين» و« أقصى .. جهة اليسار» يجعل فراغ المكان المتاح بينهما كبيرًا جدًّا، قياسًا للمساحات الضَّئيلة التي تجري فيها أنشطة الفعل الشعري وممارسته التصويرية. ثمَّة رؤية تشكيلية واضحة في هذا الأداء تعمل على النحو الذي توسِّع فيه من قابلية الصورة على إنتاج شعرية أعلى.

ويلتئم المكان عند الشاعر (أحمد كناني) بهيئة تشكيل جسدي تنطلق منه إشارات اللُّغة الشِّعرية في عرضها وتصويرها:

جسد

يختلق الأعذار

كثيرًا

ثم على ورقة يغفو

مثل

صغار الكلمات (٤٦)

فالمكانية التَّشكيلية المجسَّدة «جسد» تدافع بلسانها الجسدي عن وضعها

القلق وصيرورتها المرتبكة «يختلق الأعذار/ كثيرًا»، وهي تخضع في تحويليتها لعدسة كاميرا الراوي الشِّعري، الذي يلتقط انزياحها التَّشكيلي نحو سطح الورقة «ثم على ورقة / يغفو»، مشبهة بتشكيل داخل منظور سطح اللوحة / داخل سطح الورقة «مثل صغار الكلمات»، بحيث إنَّ اللُّغة العارضة المصوَّرة تلفت انتباه الملاحظة القرائية إلى الكون التَّشكيلي للمداخلة الشِّعرية أكثر من إحالتها إلى الكون الدَّلالي، وكأن الكون التَّشكيلي هنا يكفي لاستنطاق رؤية شِعْرية بحجم حاجة القراءة إليها، وبتفعيل واضح للبصريّة في عَلاقة سطح اللوحة على حساب تفعيل للذهنيّة في عَلاقة سطح الورقة.

ويعمل استغلال المكان شعريًّا وتشكيليًّا على تشخيصه وأنسنته وإحداث مستوًى من التَّفعيل العالي لحساسية المكان، بوصفها روحًا وثّابةً تمتلك إيقاعًا في التشكيل واللُّغة، كما هو الحال في قصيدة الشَّاعر (علي الإمارة):

هذه المدينة تشبه الخوذة
حين نضعها على رؤوسنا
تبدو قمتها واضحة
وحين نخلعها يبدو قاعها
المظلم المخيف
إنه قدرنا – نحن المحاربين القدماء –
أن نملأ القاع برؤوسنا
كي تبدو قمّة المدينة واضحة (٤٧)

إن الصورة التي رسمها الشاعر لـ «المدينة» مشبِّهًا إياها بـ (الخوذة) تشبيهًا مركَّبًا، لا تستمد شعريتها من فضاء التشبيه فحسب، بل إن طبيعة التَّمركز نحو بؤرة تسعى المفردات في سطح الورقة إلى التَّجمع فيها، كما يمكن تخيُّل ذلك بصريًّا على سطح لوحة، هو الذي يُسهم إسهامًا كبيرًا في صناعة شِعرية الصورة.

الباب الثاني
المغامرة الجماليَّة للنَّص القصصي

الفصل الأول

المغامرة القصصية وسَرْدَنة الفنون

الكاميرا البؤرية وتقانات السرد القصصي المونتاجي

تشتغل قصص «كائنات الوحشة» [1] للقاص (حسن حميد) على تفعيل الحسّ الحيوي – كيانًا وفضاءً – ومن ثم دفعه لمنطقة وصفية خاصة وملاصقة ترتفع بهذا الحس إلى وضع سَرْدِيّ وبشريّ يجعل من «كائنات الوحشة» كائنات سَرْدِيَّة ترتع في حقول سرد بؤرية، تلتئم على أحيازها وأزمانها وأحداثها، وكأنها تسعى إلى استيلاد ذاتها من ذاتها.

في قصة «امرأة وحيدة» إحدى القصص المركزية في مَيْدان «كائنات الوحشة»، تتمظهر رؤيا السَّرد تمظهرًا مركَّزًا ودالًّا ضمن منظومة رؤيوية تؤلِّف مقولة مركزية تجتهد أفعال السرد في تكريسها والإيحاء بها وخلق علاماتها، وتتجسد في خطوط ثلاثة: الخط الأول في قصص «امرأة وحيدة/ امرأتان في مكان مربك/ امرأة القطار/ امرأة الحديقة».

والخط الثاني في قصة «الأقطش والنساء»، والخط الثالث في قصص «كائنات الوحشة/ خمسة أقنعة لوجه وحيد / تلك المسافة.. المتبقية!! الموسيقا»، وتستجيب لوحة الغلاف التي صممها الفنان «عبد الله الراشد» بعلاماتها الخطية واللونية والميراثية والتشكيلية والدّيكورية والإيقاعية والحسية والحركية والدلالية السيميائية، لآفاق هذه الرؤية وتسهم معها في تشييد المقولة.

تتحرك قصة «امرأة وحيدة» على شبكة محاور سردية تتلاحم فيما بينها تلاحمًا سرديًّا وتشكيليًّا وسينمائيًّا، يستقل كل محور بعَلاقاته وإمكاناته وينفتح في الوقت ذاته على المحاور التي تعقبه وبحساسية مشتركة ومتآلفة، تذهب جميعًا إلى تكبير صورة العنوان وتجسيمه وتأطيره «امرأة وحيدة» وتجسيمها على شاشة المشهد، على النحو الذي تظل فيه الإضاءات الإشارية المنبثقة من «ثريا العنوان» – حسب بارت – معلّقة في ذاكرة السرد، وموجِّهة لأفعاله حتى آخر وَحدة سردية فاعلة يُقفل بها السّارد الذاتي الأنثوي حفلته التَّنكُّرية.

يتكشف المحور السردي الأوَّل عن مجموعة لقطات سردية تعمل بتجانس وتلاؤم واضحين في دائرة الاستهلال، وكأنها تقترح نسخًا استهلالية تتكرر على أنحاء مختلفة داخل إطار واحد.

في النسخة الاستهلالية الأولى التي تفتتح بها القصة مشروعها السَّردي، يرسم السّارد الذاتي «الأنثوي» المتعلِّق بذاكرة العنوان «امرأة وحيدة» صورة المشهد الذي يتحرَّك فيه ومنه لسان السَّرد؛ مصوّرًا و واصفًا ومحلِّلًا:

لم أكن بعيدًا عنهما كثيرًا حيث جلست في الحديقة العامة، كانا إلى جواري، على مبعدة أمتار فقط، كانت تحدثه باهتمام شديد تشرح له بحماسة بادية، فحركاتها، وإشاراتها المضطربة تدلّ خطورة الموضوع وحرارته، وهو أمامها كتلة جامدة، يلعب بطرف شاربه ببرود شديد، وينظر إليها بثبات عجيب، يهمر ويهمهم ويغمغم ولكن من دون كلام، وهي ذاهبة في حديثها المتدفق جدًّا!

إنّ تعيين موقع السَّرد هنا من شأنه أن يتيح فرصة سرد كافية لتشكيل الصورة الحوارية الجسدية، التي حركتها كاميرا السّارد البصرية بإطلاق الخطوط الحركية «الجسدية» بقيمها الإشارية والعلامية، التي تفضي إلى تصوُّر حواري يستنتجه السَّارد استنادًا إلى رؤيته في تحليل المشهد.

ثم ما يلبث هذا التصوُّر أن ينفتح أكثر في النُّسخة الاستهلالية الثانية على فضاء الوصف المتحرِّك على سطح الجسد المنفتح، لتلوين المشهد وتكبير مفرداته أمام بصر القراءة:

كانا شابين في طراوة العمر ! الفتاة، قمحية اللون، تربط شعرها الطويل بشريطة بنفسجية اللون، لها فم دقيق، وأنف حاد، وعينان واسعتان لم أميز لونهما، كانت ترفع خُصل شعرها المتساقطة فوق جبينها وعينيها بين لحظة وأخرى، وكلما احتد الكلام.

إذ تنفرد هذه النسخة برسم ما هو متاح للسّارد من ملامح الجسد الفاعلة في المشهد السردي الخاص بالفتاة «طراوة العمر/ قمحية اللون/ شعرها الطويل/ فم دقيق / أنف طويل حاد/ عينان واسعتان..»، فضلًا عن استخدام هذه المفردات لنقل حركة سردية تضاعف مستوى الدلالة في فضاء الاستهلال. تعقبها مباشرة نسخة مناظرة تنشغل برسم ما هو متاح أيضًا من ملامح الجسد الخاصة بمقابلها «الشاب»:

وكان هو سمينًا، غليظ الرقبة، منفتح الوجه، له شارب أسود ناعم، وشعر قصير جدًّا، وأنف لطيف يكاد لا يبين !! بدت الفتاة نحيلة سمراء عكس الشاب السمين الأبيض أراها وكأنها تود لو تدخل إلى صدره تمامًا، والشاب ذو الملابس البيضاء الفضفاضة في حالة من اللامبالاة الفَظَّة!

لكن السّارد يغتنم فرصة تماثل الشَّخصيتين «الفتاة / الشاب» لتمظهر جسدي مُقنع للتصوُّر، حتى يختبر أحدهما بالآخر أو يصف أحدهما بدلالة الآخر «بدت الفتاة نحيلة سمراء عكس الشاب السمين الأبيض»، متجاوزًا ذلك إلى تكريس استنساخ تصوّري بانورامي للعَلاقة بينهما «أراها وكأنها لو تدخل إلى صدره تمامًا / الشاب ذو الملابس البيضاء الفضفاضة في حالة من اللامبالاة الفظة». ينحرف السّارد بعد ذلك إلى الفضاء السَّردي المحيط ببؤرة

المشهد السَّردي، واصفًا إياه وصفًا مركَّزًا يعزِّز خصوصية العَلاقة المشهدية في البؤرة:

كان الوقت قبيل الغروب تقريبًا، والحديقة ملأى بالأطفال، والنساء، والشيوخ!

لكنه ما يلبث أن يفتح اللقطة على تفاصيل المحيط على نحو أكثر دقّة وتصويرية:

كان إلى جواري رجال يلعبون (عشرة طاولة) قرب بحرة الماء وفي الطرف البعيد مجموعة من الأطفال راحوا يلعبون كرة القدم قرب السياج بجانب مشاتل الورد، كنت أنسج كنزة صوفية لصفوان، ابني الصغير، وأتفرج على حركة الناس، والسيارات الدائرة خارج الحديقة، وأرى الناس وقد اقتعدوا شُرفاتهم في الأبنية المطلَّة على الحديقة، وهم يشربون الشاي أو القهوة

بحيث إن بنية المكان تتمظهر تمظهرًا تصويريًّا تعمل الكاميرا فيه بالاتجاهات كلها، وبالقدر الذي يناسب رؤيا القَصّ تمامًا. في النسخة الوصفية اللاحقة من نسخ المشهد الاستهلالي المتلاحقة ينفعل السَّارد الذاتي «الأنثوي» بالتفاصيل ويُخْضِع كاميراه المصوِّرة لعين انفعاله:

كان المساء رائعًا. وكنت مشدودة إلى ما يحدث قربي بين الشاب الذي احمر خدّاه العريضان، والفتاة التي شرعت تبكي ! أراها وقد غطت وجهها بكفَّيها، فبان جمال أصابعها، والشاب الذي يضرب الأرض بمقدمة حذائه السَّميك العالي الكعب غير مبال بما تفعله الفتاة التي حنت رأسها على ركبتيها وراحت تجهش بالبكاء المرّ! وما عدت أقوى على إكمال نسيج الكنزة!

وتنجح عين الانفعال المصورة في تحريك عدسة الكاميرا لالتقاط أدق الخطوط وباقتصاد شديد عالي التركيز في استخدام وحدات السرد، وكأنها حسمت التشكيل السردي بعجزها عن متابعة عملها المصاحب أبدًا لحركتها

في الخارج، عبر اعتراف لسان السارد «وما عدت أقوى على إكمال نسيج الكنزة». ويشكل هذا الاعتراف بؤرة توتُّر سردية تتكشَّف عن قابلية جديدة لإعداد الفضاء السردي على نحو يناسب الانتقال إلى المشهد الثاني، إذ تنعطف كاميرا السَّارد الذاتي بمرور تصويري على قناة العبور إلى المشهد الثاني:

فطوفت ببصري فيما حولي فلم ألحظ أحدًا قد انتبه لحالة الشاب والفتاة، كان الناس منصرفين في انتباهات مختلفة. ولم أدر كيف نهضت، وتقدمت نحوهما ببطء وهدوء.

حيث يتسلَّم زمام المبادرة السردية منتقلًا من حساسيّة الوصف السَّردي إلى موقع الإسهام الفعلي الذي يبدأ من:

جئت إلى الشَّاب من خلف ظهره تمامًا، وما إن وصلت إليه حتى ربت على كتفه وأنا أبتسم له، فنهض، وتمتم مضطربًا «أهلًا، نعم!» وانتبهت الفتاة، فرفعت وجهها المخضل بالدمع وقد احمرّت عيناها، وتراجفت شفتاها، ورمقتني بنظرة محايدة، ونقلت بصرها سريعًا ما بين وجهي و وجه الشَّاب لكنها تسأله: « من هذه المرأة؟!»

وحين أحس الشَّاب بمعنى نظراتها، سألني مجددًا:

- «نعم!»

وهز رأسه مستفسرًا!

وسألتهما معًا، وأنا أبتسم: «أ تسمحان لي بالجلوس مدة دقيقة واحدة فقط!» ولكأن الشابين بوغتا بطلبي، وظنا معًا بأنني قريبة لأحد منهما، فتمتما معًا بالموافقة، وأفسحا لي مجالًا قربهما، قلت لهما: إنني آسفة لأنني ما عدت قادرة إلى إكمال النسيج، فقد هزني مشهدكما، وأنا امرأة عاطفية جدًّا، أنفعل كثيرًا بالبكاء، وأنت وهي شابان في مقتبل العمر، وأنا أراكما في مثل هذا

التحابب والتفاهم والتوادد، ولم أكمل، فقد أحسست بأن الفتاة تبكي دفاعًا عن اختيارها له، وهو صامت لأنه يقدرها لكي تأخذ جرعة انفعالها كاملة..

مفتتحًا الموقع بتوطئة سردية تصوُّر حركة الذَّات السَّاردة وهي تتدخَّل فعليًّا في ميدان الذات الحكاية المفلمنة، وبأسلوبية حوارية تعتمد حوارًا شبه مقطوع، يتنوّع بين الحوار المسموع ذي الإيقاع الخارجي «تمتم مضطربًا: «أهلًا، نعم»/ سألني مجددًا: «نعم»/ سألتهما معًا، وأنا أبتسم: «أ تسمحان لي بالجلوس مدة دقيقة واحدة فقط»، والحوار المتصوَّر غير المسموع ذو الإيقاع الخارجي «نقلت بصرها سريعا ما بين وجهي و وجه الشاب لكأنها تسأله: «من هذه المرأة» كما تعتمد تدخُّلا صريحًا يحرك بؤرة المشهد وينقل تصوُّرات الكاميرا وظنونها في المشهد الاستهلالي المُتعدد السَّابق، إلى سردية تتجلّى فيها عناصر السَّرد كافة، وتصبح فيها الذات الساردة شخصية راوية من جهة، وداخلة في الحقل المَيْداني للسرد من جهة أخرى، فيعكس ذلك هيمنة كاملة لمنطقة الكاميرا بحاملها ومحمولها على جسد الحكاية ومرجعياتها السَّردية.

تنعطف الذات الساردة في المشهد الثَّالث انعطافة سردية أخرى بتوجيه كاميرا السَّرد إلى منطقة الذاكرة الخاصة بالدّاخل السَّرد ذاتي للذات السَّاردة، لتصوَّر حكايتها من بدايتها الذاكراتية وصولًا إلى راهنها السَّردي المتَّصل بحركة المشهد:

وقلت لهما إن لي قصة سأحكيها في عشرة أسطر، فحواها أن أبي قسا عليَّ وزوجني هذا الرجل الذي هو أب لأولادي لأنَّه كان يُحبّه. قلت له يا أبي حبك غير حبي، فقال لي الحب هو الحب، إن لم تعرفيه تعلميه. حاولت كثيرًا أن أنجو من ذلك الزواج فما استطعت. وقد زاد الأمر سوءا لأنني كنت أحب أجمل فتى في الحارة (هو لليوم وقد صار عمره في مثل عمري لم يتزوج لأنه كان لا يعرف إلا الكذب وإيهام الفتيات والتغرير بهنّ، وحين

كُشف في الحارة صار حبيبا لفتيات غريبات يبدِّلهنّ على الدوام بين الفترة والأخرى) ومع ذلك عطبت قلبي بجمرة كبيرة، وأقبلت نحو هذا الرجل الذي اختاره أبي لي، وتعلمت كيف أحبّه يوما بعد يوم. كان الأمر أمرَّ من العلقم في البداية، ولكن مع الأيام صار الرجل أحلى من السكر، وأحن من شجر الصفصاف!

فتقدم الذَّات الساردة حكايتها المفصلية عبر حركة مونتاجية تشغل الفراغ السَّردي الحاصل إثر تدخل الذات السّاردة في حقل الميدان الفعلي للسرد، وتعبِّر عن تجلٍّ جديد من تجلِّيات السرد السير ذاتيّ، وهو يعكس الكاميرا هذه المرّة إلى بؤرة الداخل بأسلوبية تصوير تقوم على فاعلية التمويه والسَّرد المختلف – المدافع عن الأنموذج الحيوي للذات الساردة – عبر خلط نسق الحكي بظنون الاستجابة والتلقي، والانتهاء إلى مقولة متحصَّلة – من الداخل – مسخَّرة لصالح – الخارج – «كان الأمر أمرّ من العلقم في البداية، ولكن مع الأيام صار الرجل أحلى من السكر، وأحن من شجر الصفصاف». وبهذه المقولة النتجية يقفل المشهد الثالث ستارته بعد أن يتيح فرصة سردية لظهور مشهد «استدراكي»، يتنوَّع بين حوار الآخر وحوار الذات وحوار الوهم تحت رعاية كاميرا تصوِّر بالاتجاهات جميعًا، وبحراسة مشدَّدة من فكر اللعب والخداع والحيلة التي تمارسها الذات الساردة «امرأة» للدفاع عن أنموذجها «وحيدة»، فيبدأ الاستئناف والاستدراك بفرض جزء من صورة الأنموذج وتعليق الأجزاء الأخرى أو تأجيلها:

طبعًا تفاصيل القصة كثيرة، إن التقينا في مساء آخر سأحكي لكم أشياء ستدهشكم أيضًا. اعذراني لقد قطعت عليكما الحديث. (وأنا أعرف بأن لا حديث كان بينهما، فقد كانت الفتاة غارقة في بكائها، والشاب غارق في صدوده وقسوته) فأنا ذاهبة إلى أطفالي لكي يجتمعوا من أجل أن نذهب وقد

غربت الشمس، ومن أجل أن نفك أسر أبيهم من خساراته المتتالية أو لكي نفرح معه أن غلب جارنا (أبو العبد) ومضيت مزهوَّة وأنا أحسُّ بأنه كان لا بدَّ من تدخُّلي هذا لإصلاح الموقف بينهما.

وينتهي موقف التدخُّل للذات السّاردة بالعودة إلى البؤرة الأصل، وفصل الحركة الالتحامية بينها وبين الحقل الميداني للسرد بشخصيتيه «الفتاة / الشاب»، وتقرير نتيجة نجاح التدخُّل وحسم الإشكال الحكائي السردي في المشهد «ومضيت مزهوة وأنا أحس بأنه كان لا بدّ من تدخُّلي هذا لإصلاح الموقف بينهما». تختتم القصة مهرجانها المشهدي باختتام تبريري يؤدي إلى تعرية عناصر القص ومكوناته وقواه، وصولًا إلى وحدة المرأة الراوية وقد بدت وكأنها تصوِّر ذاتها من دون أن تدري:

أجل كنت أعرف بأن الشَّابين يراقبانني جَيِّدًا الآن وأنا أنادي على أطفالي، وأنهما سيعرفان جيِّدًا بأنني سأخرج من الحديقة وحيدة لا أطفال معي ولا زوج، بعدما فاتني كل شيء، آتي إلى الحديقة كل مساء لأرى الأطفال والأمهات والآباء و هم يمنحون المكان حياةً جديدةً. أجل، لعلّهما، سيعرفان بأنني امرأة وحيدة، وحيدة تمامًا!

إذ ينشغل السَّارد الذاتي «الأنثوي» في مشهد الخاتمة لحسابه السردي، فيملأ الفراغات، ويجيب عن الأسئلة، ويستكمل بعض هوامش المشاهد السابقة، ويعيد تأثيث الحدث وترتيبه وتأهيله على النحو الذي يناسب اكتشاف الآخر الرائي – المحاورَ لحقيقة تجلّي عتبة العنوان في جسد المتن تجليًا ظاهرًا ومجسَّمًا، تنتهي إلى آخر وحدة سردية تضاعف تعزيز منطق العنونة وفلسفتها «سيعرفان بأنني امرأة وحيدة، وحيدة تمامًا! ولعلّ الحساسية المكانية التي تميزت بها بنية المكان البانورامية وتشكيلاتها الملونة في القصة «الحديقة العامة»، وما يترتب عليها من رؤى وإمكانات وتأويلات تناسب جوهر السَّرد

وتطلعاته، أسهمت في إضفاء طاقة تصوير عالية هيأت المجال التَّصويري لحركة ربط المشاهد، بأسلوبية مونتاجية تشتغل على استقلالية اللقطة وتداخلها مع مجاوراتها في آن معًا، وبخضوع تام لاستراتيجية تطوُّر عناصر القص في جسد المتن النصي.

إيقاع اللقطة القصصية وشعرية التَّفاصيل

تنهض حساسية اللقطة الفنية في المشهد القصصي على فعالية التركيز وحشد كل الإمكانات المتاحة لعدسة كاميرا الراوي، من أجل تكثيف رؤيا القص وتجسيد حلم الحكاية داخل الحدود الضيِّقة للقطة أمام بصر الرائي. لكنّ ضخَّ هذه المساحة المحدودة بالإشارات وتلْغِيمها بالشَّفرات يدعم حيويتها وقوّتها في مجال تحدّي القراءة، عبر الحمولة الإيقاعية التي تختزنها اللقطة القصصية وتحرِّض الآخر / المتلقي على إرهاف عدَّته السمعية، وتشغيلها بأقصى طاقاتها لالتقاط صوتها وهو يجسّر علاقة التواصل بينهما، وصولًا إلى تفعيل صورة المغامرة التي ينوي النص القصصي خوضها.

في قصَّة «وتناثرت روحي شظايا» [٢] للقاصة (أمل دهنة) يشرع إيقاع اللقطة القصصية بالانبثاق منذ عتبة العنوان، إذ تنطوي على إيقاع انفجاريّ هائل يحيل بصر القراءة وسمعها على تشكيل مشهدي صادم مثير للأسئلة ومحرِّك للدوافع والنيّات.

إذ إن التشكيل الفعلي لعتبة العنوان الذي يبدأ بـ«واو» عاطفة على مجهول ما قبلي، ينفتح على فضاء سابق يقلب معادلة التَّشكيل التقليدي للنص ويضع المتن النصي قبل عتبة العنوان، بحيث تكون عتبة العنوان ذيل الحكاية وليس رأسها كما يفترض التَّشكيل في عرفه التقليدي، لأن المحتوى الشَّفري الاستعاري الحدثي للعنوان يتكشَّف عن نتيجة نهاية لا حدث بعدها «وتناثرت/ روحي/ شظايا»، فتحوُّل «الروح» إلى «شظايا» ينهي احتمال الحركة والتواصل ويقفل

الحادثة. لذا فإن حساسية القراءة ستتدخَّل في المتن النصي وهي محمَّلة بأعباء النتيجة وإيقاعها برؤية استدلالية «سمعبصرية»، للكشف عن الشواهد، وفكّ الشفرات، وتحليل العلامات التي تحقق صورة النتيجة، على النحو الذي تصل فيه القراءة إلى عتبة العنوان وصولًا عكسيًّا في نهاية المتن. تنفتح لقطة الاستهلال القصصي للمتن النصي على إيقاع صوتي يمتدّ قدمًا في شاشة المشهد، ويتصل قبلا بمديات صوتية تمثلها النقاط التي تسبق مفردة «صوت»:

صوت مكنسة السجاد يمزِّق هدوء الليل

وكأنه لافتة إعلانية تتكوَّر على دوالها لتشتغل لحساب منطقها التدليلي المستقل، ولعلّ الصورة الاستعارية «يمزق هدوء الليل» تشفّ عن مُعطًى خاص يرصده الراوي / الواصف بحساسية ودقة، إذ ما يلبث الراوي في مشهد وصف اللقطة وتفسيرها أنْ يُعلن عن هُوِيَّته عبر تحديد اللقطة وتوجيهها:

الصوت قادم من منزل «يوهان» جاري الذي يحتل المكان فوق شقّتي..

فتبدأ عناصر السَّرد الزمنية والمكانية والحدثية والشَّخْصانية بالتَّمظهر، حيث يتحدد إيقاع الصوت بدوالّ مكانية ضاغطة «منزل/ جاري/ المكان/ شقتي»، في سبيل تمركز العناصر وحصرها وتقييدها. ثم يتابع الراوي الذاتي وصفه للمشهد من خلال تدخُّله المباشر والمترصِّد الذي يكبِّر حضور الأنا السّاردة في المتن النَّصي شيئًا فشيئًا:

إنها الحادية عشرة ليلًا، وأنا أتابع برامج التلفزيون بعد يوم شاق قضيته بالتَّجوال في شوارع العاصمة الألمانية..

حيث يتحدد زمن الحكاية بدقَّة، وتدشن الأنا السَّاردة دخولها الاحتفالي إلى ساحة المتن وتربعها على عرش السَّرد، فضلًا عن تعيينها للمكان. ولا شكَّ في أن توسيع دائرة القَصّ يتم بتكبير اللَّقطة حلقة بعد حلقة، عن طريق تزويد كل حلقة لاحقة من اللقطة بتفاصيل تُسهم في دعم تأثيثها وتقريبها إلى

جوهر الحكاية وحرارة السَّرد. يضاعف الرّاوي الذاتي قوّة المعرفة واتساع أبعادها في تشكيل صورة الأنا السّاردة شخصيانيًّا وزمكانيًّا:

لم أكن أعرف أحدًا في تلك المدينة الغريبة، وحين استأجرت شقتي المتواضعة عرفت «يوهان» فملكية البناء تعود لأسرته.

فاقتصار معرفة الأنا السّاردة على «يوهان» بعد عزلها عزلًا تامًّا عن المحيط «لم أكن أعرف أحدًا/ عرفت يوهان»، تعدّ بمثابة تحقيق موازنة غربوية في ظل خصوصية المكان «تلك المدينة الغريبة»، وتأخذ المعرفة شكلًا أكثر تماسكًا في ترهين المكان «المشترك» بالشخصية المعاينة «ملكية البناء تعود لأسرته»، والمتحدِّرة سرديًّا من عتبة الإيقاع.

وهنا يَرْفُد الراوي الذاتي مشهدَ اللقطة – المشروع تمامًا أمام تدخلات السَّرد – بمزيد من التفاصيل المؤثثة لعالمه القصصي، فضلًا عن إضفاء طاقة شِعْرية مبيَّتة على تفاصيله ورؤاه.

ينوِّع السّارد الذاتي بعد ذلك في مواقعه التي ستقارب فيها اللقطة، وقد بدأ الحدث يتحرك داخلها مستعينًا بالتفاصيل التي أثَّثت مشهده، فيقترب ويبتعد حسب متطلبات الحادثة السَّردية ومقتضياتها، وما إن تستقرّ شخصية «يوهان» في قلب اللقطة حتَّى يسلِّط الراوي عدسة كاميرته أولًا على تصوير الأبعاد الفيزيائية الخارجية لهذه الشخصية:

.. جسده النَّحيل، طريقة ارتداء ثيابه، تسريحة شعره.. جميعها توحي بأنه لا يزال شابًّا مع أنه شارف على الخمسين.

عدسة الكاميرا تجتهد في اختزال الموقعة الوصفية بالتركيز على عناصر تشكيل دالَّة تقتصد في اللَّفظ والتَّصوير والتدليل، وصولًا إلى حال شخصاني يمثل رؤية السَّارد ويستجيب لزاوية نظره. وتتماهى الأنا السّاردة بعدسة الكاميرا لتذهب عميقًا في الداخل الشَّخْصاني للشَّخصية، إمعانًا في تصوير

الأبعاد الرّوحية الداخلية حتى تتطابق مع الأبعاد الخارجية:

حدَّثت نفسي وأنا أفكر فيه.. هل فشلُ زيجاته الثلاث سبب كآبته، أم عَلاقته الواهية بوالديه، مشاكل عمله التي لا تنتهي .. وَحْدته القاسية .. أم تُراها مجتمعة؟

وتبقى حساسية الاختزال ماثلة في انتقاء الأسباب والمبرِّرات وشَحْنها بقوة الاحتمال، بُغية الوصول إلى تمثيل سرديّ أنموذجي يحقق نجاحَ الرّاوي الذاتيّ في وصف شخصية «يوهان» من زاوية نظر خاصة ربما بدت غير بريئة تمامًا، ولا سيَّما في التركيز على تفاصيل احتمالية لها صلة وثيقة بالوَحدة والوحشة والغربة التي تُعاني منها أساسًا الذات السّاردة. وتوغل عدسة الكاميرا أكثر في تفاصيل الشَّخصية لتصور إيقاع عناء رُوحه وهي تتعذب بغربتها الوجودية وشفرة تعاستها:

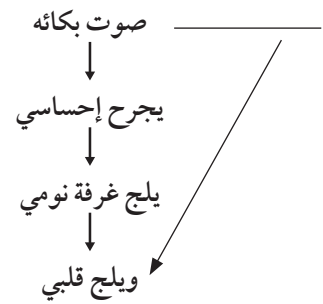
منذ سكنت هذه المدينة لم تتبدل نوبات البكاء التي تهاجمه. لا تزال تعلن تعاسة روحه كل ليلة.

إذ تنطوي زاويةُ النَّظر والتَّصوير من طرف الرّاوي الذّاتي عن تضامن ذاته السّاردة مع محنة الشَّخصية، وتفتح أفقًا سرديًّا لإمكانية التدخُّل والمشاركة عبر جسر التَّواصل الصوتي ذي الإيقاع الضَّارب في أعماق الحزن والعذاب:

لم أشأ مفاتحته يومًا بسماعي صوت بكائه.. هذا الصوت الذي يجرح إحساسي من دون أن أجد له طريقًا لمصادرته قبل أن يلج غرفة نومي .. ويلج قلبي.

وهنا تجد الذّات السّاردة نفسها في قلب الحدث المرتبط بالشخصية المعاينة «يوهان»، فالاستعداد لتلقّي إيقاع صوت الغُرْبة ماثلة أساسًا في الاشتراك الغربوي بينهما، وهو ما يؤهِّل صوت العذاب لدى «يوهان» للدخول في حوار درامي متدخِّل يتدرَّج في مراحل نحو مركز الذات السّاردة

على النحو الآتي:



فتتحوَّل المشاركة من تضامنٍ إلى مشروع حُبٍّ بدلالة المحطّات الثلاث «إحساسي/ غرفة نومي/ قلبي»، يتناغم مع الإحساس بالغربة الذي يسهِّل المرور عبر التفاصيل وصولًا إلى القلب، حيث تصبح العاطفة هشّة فضلًا عن الجسد. وهو ما يبرِّر تكشُّف اللَّقطة – التي اغتنت بشِعْرِيَّة التفاصيل وتأثثت بمعانيها – عن طاقات جديدة تؤهِّله للتدخُّل الحرّ في ميدان الحادثة السردية، التَّي يُزمع الراوي الذاتي بسطها على شاشة المشهد:

غريبين التقينا، هو غريب عن نفسه وأنا غريبة.. اشتركنا في حبِّنا للأدب فكنا نتبادل الكتب وكنت أحرص دائمًا حين إعادة كتاب له أن أحمل طبقًا من أكلة شرقية يحبها، يسألني عن اسمها يحفظه بسرعة، ويقوله لي بطريقة عجيبة هي مزيج من الألمانية والحروف العربية.

فشبكة المنعطفات السَّردية تتمركز حول محاور وبؤر تشع على رؤى القص ومنطلقاته السَّردية، فتحتشد دوالّ الغربة في منعطف «غريبين/ غريب/ غريبة»، ودوالّ مشروع الحُب في منعطف «حبنا/ يحبها/ مزيج من الألمانية والحروف العربية»، على النحو الذي يقرِّب المداخل ويؤهِّلها لولوج صُلب الحكاية. تشرع الحكاية بافتتاح بواباتها عن طريق اختيار لحظة فريدة ينطلق

منها الرّاوي الذّاتي لاستيلاد لغة التواصل وتحبيك الحكاية:

.. في ذكرى ميلاده.. دعوته إلى العشاء.. حضرت باقة من الزهور الملونة، أدوات مائدة فضية وحلوى شرقية، وكانت هديتي له علبة من «الموزاييك» وكتابًا مترجمًا إلى الألمانية لكاتب عربي.

وتتمظهر شِعْرية التفاصيل في هذا التَّمهيد السَّردي الذي يسبق ولادة الحكاية في أنموذجها المقترح، في السَّبيل إلى إعادة إنتاج اللَّقطة القصصية بإيقاع جديد ينهض على حساسية الإشارات التفاصيلية وتوجيهها الدَّلالي. ينفتح الإيقاع الجديد على حركة صوت الحدث القصصي المشكل سردًا و وصفًا وحوارًا:

رنّ جرس الباب على الموعد تمامًا، السابعة والنصف، دخل أنيق الهيئة وجلس بهدوئه «المخيف» المعتاد. «أرجو أن لا أكون قد أخطأت عيد ميلادك.» .. ابتسم ابتسامة ذات معنى. «أنت تعرفين أشياء كثيرة.» كانت هي المرة الأولى التي أراه فيها سعيدًا مزهوًّا بنفسه.. ضحكنا كثيرًا.. تحدثنا في الأدب الذي نهواه .. قسّمنا قالب الحلوى وصمم أن يترك لي (الجورية) التي كانت تزين وسط.. «ما رأيك في معزوفة؟» أمسك الكمان وعزف لأول مرة لحنًا راقصًا لـ «مندلسون» ثم امتدت يده لي بكتاب جديد.. وضعته جانبًا خشية أن يفوتني شيء من لقائه الذي شعرت فيما مضى أنه مضى بسرعة..

إذ تلتئم شبكة الإشارات السَّابقات وتنفتح في هذه البؤرة السَّردية المركزية لتعزز فكرة التَّلاقي والتَّواصل والتَّداخل، ولتظهر اللقطة القصصية قوَّتها الحدثية القائمة على محاكاة الطبقة الجوّانية المبطَّنة لحركَتَي الشخصيتين اللتين توجههما عدسة كاميرا الراوي الذّاتي دفاعا عن أنموذجها.

تنعطف المسيرة السّردية انعطافًا إيقاعيًّا سريعًا ينقل اللقطة القصصية إلى حفلها الختامي ودائرة إقفالها، مستفيدة من الإشارة إلى سرعة اللقاء وهو

يعكس توجُّها ما لخاتمة استثنائية:

.. غادرني سعيدًا .. سارعت إلى الكتاب .. فتحته .. في منتصفه ورقة مطوية بعناية تقول: «شكرا على حفلة الوداع .. سيكون طيفك آخر ما أرى قبل أن يغلق الموت عيني ..»

أسبوع مرَّ هو عمر «جورية السكر» التي تركها لي «يوهان» تذكارًا أخيرا منه، فقد دوّى من منزله صوت رصاصة في الليلة السابقة، دمّر سكون تلك الليلة، ودمَّر معه أحلامي..

لتلتقي الخاتمة لقاء شَفريًّا مع عتبة العنوان تتوازى فيه الجملة الاختتامية «ودمَّر معه أحلامي..» مع «وتناثرت أحلامي شظايا»، حيث تواجه «وتناثرت» الفعل و«دمّر»، وتتوجه «رُوحي» نحو «معه»، وتعبِّر «شظايا» عن «أحلامي»، عبر مناقلة إيقاعية ودلالية وصورية تشتغل اشتغالًا حرفيًّا على شعرية التفاصيل التي تُسهم إسهامًا نوعيًّا في تشييد بانوراما اللقطة القصصية.

القصصي في التَّشكيلي: سَرْدَنة اللوحة واقتراح الحكاية الجديدة

حقق الانفتاح الواسع والعميق والمتنوِّع بين الفنون الأدبية والجمالية قفزة نوعية على صعيد تحديث أساليب العمل وتقانات التشكيل النوعي لدى الجناس كافة، إذ تغذَّت بقوى جديدة موَّنت عناصرها، وخصَّبت مكوناتها، ودفعتها إلى اكتشاف مناطق إدهاش ومساحات فتنة طوَّرت كثيرًا من الإمكانات الحضارية والعصرية للجنس الأدبي، وقادته إلى منعطفات قرائية كشفت عن فهم جديد للنص الإبداعي ولعلاقته بالمبدع من جهة والقارئ من جهة أخرى.

ولا شكَّ في أنَّ الفن القصصي من أكثر طرز الفنون الأدبية استجابة لهذا الانفتاح وتعميقًا لخصائصه النوعية في الأخذ والتوظيف، وربما كان اندفاع القصصي نحو التَّشكيلي من أنشط الفعاليات في هذا الإطار، إذ راح السَّرد القصصي يتوغل في جوهر اللوحة ليمتح منها ما بوسعه من الغنى والثراء،

غنى الألوان وثراء الخطوط والمعادلات التشكيلية قصصيًّا للانطلاق بها نحو آفاق الحكاية الجديدة.

قصة «أغنية حب» للقاص (لؤي حمزة عباس) من مجموعته القصصية الموسومة بـ «العبيد» [٣] تشتغل بعمق فاضح على أسلوب قِراءة اللوحة قراءة قصصية تهشِّم وحدة اللوحة،وتفتحها على تجربة القصة التي تصبح مَيْدانًا سَرْدِيًّا لدمج اللوحة بالحكاية وتسيير إشارات اللوحة على سكة الحكاية. تأخذ القصة من اللوحة عنوانها «أغنية حب» وهي لوحة الفنان جورجيو دي كيريكو الشهيرة، وربما كان احتلال عتبة العنوان إيذانًا استهلاليًّا بنزول الحكاية منزل اللوحة، حيث تتأثث بفضائها وتتقمَّص رؤاها من جهة، وتفرض أنموذجها عليها من جهة أخرى.

فتتحوَّل نسخة «كيريكو» في عتبة العنوان «أغنية حب» إلى نسختين، النسخة الأولى نسخة «كيريكو» والنسخة الثانية نسخة (لؤي حمزة عباس)، وتسعى نسخة «لؤي» الفضائية إلى اختراق نسخة «كيريكو» الأرضية وخلخلة ثباتها وتهديد كينونتها، في السَّبيل إلى إعادة إنتاجها قصصيًّا بنسخة فضائية تمثل التَّجربة، وتضيء مكامنها الحيوية المعتمة بالمشاعل اللَّونية والأشكال والخطوط والرُّؤى والإشارات التي تفيض بها اللوحة.

تتكشَّف عتبة العنوان «أغنية حب» عن ورودات جمالية أخرى تغامر بمعطياتها الفنية للدخول في معترك هذه المغامرة الجمالية التي تتضاهى فيها الحكاية واللوحة، فتضيف «أغنية» حساسية إيقاعية جديدة تحرِّض على التقاط الإيقاعي والغنائي في الخط واللَّون والشَّكل في نسخة «كيريكو»، وفي السرد والوصف والحوار في نسخة «لؤي».

فضلًا عن أن فضاء التشكيل العنواني يحيلنا على قصيدة «أغنية حب ج. ألفرد بروفرك» للشَّاعر ت. س. إليوت، تلك القصيدة التي تظهر ما يقاسيه

بروفرك في أنه «لا يجرؤ على أن يطلب الحبّ سواء في هذا الظرف المختنق والخانق في آن واحد [٤]»؛ إذ بالرغم مما تعتمل في أعماقه من «حنين عشقيّ غزير وسَوِيّ، ولكنه محبط بتفاهة الأشياء، إنه أشبه بعمر الخيام الذي يضنيه عشق الجمال من دون أن يطال من هذا الجمال شيئًا [٥].»

وربما كان من المناسب في هذا الحضور التَّناصي اللافت أن نشير إلى اعتراف إليوت بأن «أغنية حُب» (هي أعظم قصيدة كتبها قبل «الأرض اليباب» وهي كغيرها من القصائد اللاحقة لها، تمتاز بقدرة عالية على الإيحاء بانطباعات مُعقَّدة ومتشابكة. كما أنها دشَّنت التِّقانة التي طغت على شعر إليوت بعدها، أعني تِقانة الاقتباس من مصادر أدبية وثقافية متنوعة، واستخدام المقبوسات المقحمة من الخارج كجزء عُضويّ في القصيدة. والأهم من ذلك كله أنها توشك أن تكون القصيدة الغنائية الوحيدة بين جميع ما كتبه إليوت من شعر. [٦]»

ولعلّ من أبرز المصادر التي استلهم منها إليوت رؤيته هي دانتي في جحيمه، وسفر الجامعة، وقصيدة الحب الشهيرة لأندرو مارڤل، وشكسبير في أكثر من مسرحية، والكتاب المقدس، وقصص كانتربري لتشوسر، فضلًا عن قصيدة «أغنية» لجون دُن [٧]. وقد أعجب بالقصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله «أحببتها وما زلت أحبها كإحدى معلّقات عصرنا [٨]»، وتلقَّفها بدر شاكر السياب ناسجًا منها نسخة شرقية بعنوان «أغنية في شهر آب» [٩].

ولو شئنا تعميق سبيل العودة إلى المرجعيات التي تتردد فيها أصداء «أغنية حب» بوصفها عتبةً عنوانية تضيء بكامل طاقة «الثريا» فيها – لغة وصورة وإيقاعًا وشكلًا ودلالة – ربما لكلَّفنا ذلك الكثير؛ إذ هي الأغنية الرائدة الأصيلة التي ابتكرها الإنسان الأول وسيبقى يرددها الجميع بلا كلل لأنها المُعادل الحقيقي للحياة والمبرِّر الأساس لوجودها وديمومتها.

وهل بوسع أيّ فنان المرور إلى فضاء فنه والخوض في مياهه من دون

أن يَرتفع صوته عاليًا بهذه الأغنية، إنها الأغنية الأصل التي حررها (إليوت) شعريًّا، و(كيريكو) تَشْكيليًّا، و(لؤي) حكائيًّا، وغيرهم في الفنون جميعًا، ولي أن أغامر بالزَّعم هنا أنني أحرِّرها - بمعرفتها جميعًا - نَقْديًّا.

«أغنية حب» نسج حكائيّ يبتغي الجدّة، وينمو في ظلّ نُسوج حكائية تدعم ابتغاءها الجديد وتسير قبلها وبعدها على السِّكّة ذاتها، مؤلفة رؤيا سرد عامة تلفّ المجموعة القصصية بحكاياتها كافة وهي تخضع لتسمية «العبيد» قافزة إلى عرش المجموعة، فارضة مُناخها الرؤيوي على فضاءات الحكايات، و«أغنية حب» من ضمنها طبعًا.

وسنورد نص القصة هنا كاملًا ليتسنّى للقراءة معاينتها معاينة بصرية كلية بوصفها لوحةً مسردنة، من أجل تسهيل فعالية التَّأويل التي تشتغل على معالجة الفراغات، ومنتجة المقاطع، وربط الأجزاء، واستثارة المكامن، وتحريض الإشارات، وتفعيل آليّات الرؤيا:

أغنية حب

(إلى: إسماعيل)

كل شيء يتنفس من حولي يخلِّف في شعوري هزَّة، تحرِّك في نفسي فكرة أن يموت المرء هكذا في غفلة من الأمر، وكنت خبت إحساسي مشدودًا لكل شيء، بعد أن مات عيسى ميتته الصامتة حتى رأيته ثلاثًا منذ اللحظة التي غاب فيها: اثنتان منها في الحلم والثالثة هذا النهار، بعد أن اعتدت رؤيته، وربما انتظاره، لكنني لم أفكر فيه لحظة صعودي سلَّم أكاديمية الفنون الجميلة ضجرًا من الذَّهاب المتكرِّر لغرفة جنان المقفلة، في الطابق الثالث، بالقفل الأسود الكبير، بعد أن حدَّثتها بالهاتف عن دي كيريكو، وعن قفاز الصحة والكرة الخضراء الصغيرة، ورأس التمثال ذي الابتسامة الأليمة في لوحته. من الطرف الآخر سمعت صوت تنفُّسها وقلت: «هل أنت معي؟»

قالت: « معك.»

وتحدثت ثانية، عن كيريكو، وعن الأخضر في لوحته بقوَّته الفريدة، ثم عن الصمت النابض في وحشة عالمه، صمت الفراديس النظيفة المُقفلة، حتى عَنَّ لي أن أسألها: « هل تذكرين المسمار؟»

شعرت بتنفُّسها ينقطع، قبل أن تسأل مندهشة، فأحسست بالخوف وحدَّثتها عما يثيره في نفسي مسمار اللوحة الأسود الصغير إذ ينبت بين الأشياء الغامضة، أقصد القفاز والكرة ورأس التمثال وهي تمارس حياتها بسكينة موتى وحيدين، ثم صعدت مشغولًا بارتفاع السلّم وبتنفسها إذ انقطع وهي تفكر بشيء ما، وباللوحة المصوَّرة في جيب حقيبتي الجلدية، نظرت إلى الأعلى فرأيت الدرابزين يميل في صعوده السريع، وفي نهايته رأيت عيسى منحنيًا، انحناءه القليل، ينظر إلى بئر السلَّم ولا يراني، مكشوفًا في ضوء الضحى، بشعره الأشقر الخفيف ولون بشرته الأصفر كالجبن القديم. يداه مشبوكتان، وقميصه الأخضر ذو الكُمَّين القصيرين يثير في نفسي رغبة أن أحدَّثه، فهي المرّة الثالثة التي أراه فيها، صامتًا، بالقميص نفسه، ينحني أكثر فيبدو رأسه مفصولًا، خارج الدرابزين يغلق جفنيه قليلًا ويميل مترصِّدًا فُتحة الممرّ الواسعة كمن ينتظر أحدًا. كنت واثقًا من ارتجافة شفتيه، ومن انفتاحة فمه وهو يجاهد، في هدوء، كي يقول شيئًا للمرة الثالثة، بعدها يرجع إلى الوراء ثم يعدِّل من وقفته ويفكّ يديه، من دون أن يتغيَّر انطباع المنتظر على وجهه ويغيب. من كوبها المُشجّر أدارت قليلًا من الشاي في كوب فارغ، وضعته أمامي وقالت: «آخر ما في الأكاديمية من شاي.»

كنا وحيدين في الغرفة، يفصل بيننا مكتبها العريض وقد فرشت على سطحه ورقة من كارتون، تركت على طرفها البعيد قفل الغرفة مفتوح اللسان. في الركن، على رف خشب، رأيت تماثيل من طين مفخور، وبعد أن أخرجت الصورة أحست بتنفسها ينقطع، مرة أخرى، وبأصابعها تضطرب قبل أن تستقر

على حافة الصورة ثم تأخذها بحركة قوسية بطيئة، حتى إذ استقرّت قريبًا منها قالت: « هل يخيفك مسمار اللوحة؟»

« إلى حدٍّ ما.»

قلت من دون أن أحس بالخجل، تدفعني رغبة للحديث عما رأيته قبل قليل، فقد كان لون الكرة كافيًا ليثير في نفسي إحساسًا بحضور عيسى، وبارتجافة شفتيه وهو يجاهد كي يقول شيئًا ولا يقول. دفعت يدي فجأة، لأتحسَّس الكرة فاصطدمت بالكوب وسال الشاي على سطح المكتب، مبللًا ورقة الكارتون قبل أن يتساقط قطرات قليلة متتابعة على الحافة الصَّقيلة وفي أعلى السُّلّم أحسست غيابه مجسَّدًا بالرأس الذي انفصل في الضوء. كان طلبة الرسم يتوزعون في الحديقة، بحوامل لوحاتهم، وبلا حوامل، طلاب عديدون يتخاطفون في الأخضر القوي، خطواتهم على النَّجيل المقصوص تخلِّف صوتًا لا يكاد يُسمع لكنه يُرى من الشُّبّاك العلوي، حافلًا، لا نهاية له. ومن الباب المفتوح بمواجهة عتبة السُّلم، رأيت تماثيل بشرية مكشوفة من طين حيّ، وأخرى ملفوفة بقطع النايلون الأبيض الثَّخين، وفي الجهة المقابلة، أمام الباب مباشرة رأيت تمثال التشريح، ممدود اليد، دموي العضل، فاحتضنت الحقيبة بيدي الاثنتين وملأت أنفاسي رائحة الجلد المدبوغ..

في الوقت الذي أستلقي فيه مثقلًا برائحة القميص، أفكر بما حدث ضحى بانتظاري الطويل في الساحة الفسيحة المزدحمة، وقد فضَّلت كما في كل مرَّة أن أقف تحت مظلة مصلحة نقل الرُّكّاب، أتامل المارّة وأتساءل:« هل أرى عيسى مرَّة أخرى؟»

في الـ «خطوة» الأولى التي افتتح بها القاصّ مسلسل حكاياته يشير إلى محنة العبيد، محنة الحواسّ والروح والتاريخ:

في المساء كانت الخطوات قد أصبحت مسموعة مثل دفقات ريح عاصف،

تشدُّها أيد خفيّة فتتصاعد ظلمة القيعان العميقة مفعمة بملامح العبيد وروائحهم: روائح الغابات البعيدة وهم يستجيبون، باحتراف أبدي، لرغبات أسيادهم.

لا أحد يعلم من أين يجيئون، لكنهم يأتون، تدفعهم رغباتهم للولوج عبر أبواب خرافية للغرف الخاليات، يجرّون أردية من العزلة المريرة..

إنها ولا شك «أغنية حب» العبيد – على نحو ما – أغنية المرارة والعزلة ومصادرة الحواسّ وتجنيد الذّات في تضحية إجبارية للآخر، هل تقتضي الإشارة هنا استثارة بعد تأويليّ يكون بوسعه إلحاق العاشق بالعبيد في ظلمة القيعان العميقة ليفعم بملامحهم وروائحهم وتتحد أغنيته بأغنيتهم؟ وفي الـ «خطوة» الثانية التي اختتم بها القاصّ مسلسل الحكايات تذهب الإشارة إلى أن فعل القتل «الأسود» هشَّم الشكل المتَّحد «المختلط» إلى أشكال:

«قال الإمام الحسين: كانت الوحوش والطير والسباع وكل شيء خلق عزّ وجل مختلطًا ببعض فلما قتل ابن آدم أخاه نفرت وفزعت فذهب كلّ شيء إلى شكله.»

فأصل الشكل وجذره النوعيّ هو واحد مختلط، تفرَّق إلى أشكال اقتضتها ضرورات الطبيعة، فالأبيض لا يختلف عن الأسود إلا في خطأ الاختيار، كما أنَّ الأحمر السائل في لوحة القتل لا يختلف عن الأخضر السائل في لوحة «غيريكو». وتفضي الـ «خطوة» الثانية مباشرة إلى «ملحق» يضاعف القيمة السيميائية لشعرية العتبات المنتشرة في المجموعة على شكل مظلات، ويحرِّض رغبة القراءة لاستثارة إشارات أخرى تدعم مشروع التَّداخل بين الحكائي والشِّعري.

إذ يأخذ الـ «ملحق» شكل صياغة – فضائية – تمثل خارطة زمكانية للحكايات «أماكن وأزمنة الحكايات»، – مرأينة – بعبارة إشكالية تنطوي

على فعالية سيميائية عالية «الواقع يتخيل»، تحيل إحالة عميقة على الـ «رؤيا» السَّردية المحرِّكة لحيوات الحكايات، وفي مقدمتها «أغنية حب»، حيث يشير مكانها الواقعي إلى «مجمع كليات الزبير - كلية الفنون الجميلة - البصرة»، وزمنها الواقعي ١٩٩٥، بما يتضمنه ذلك من اختبار مدى إمكانية الواقع في التَّخيُّل ولا سيما في استيلاد لحظة التَّداخل بين الحكائي والتشكيلي في الحاضنة المكانية التي يقدمها الواقع «كلية الفنون الجميلة»، فضلًا عن الحاضنة الأكبر «مجمع كليات الزبير»، داخل الحاضنة الأشمل «البصرة» بحساسيتها التاريخية والجغرافية.

أما الزَّمن الواقعي ١٩٩٥ المرفق بالمكان فإنه يتصل بمكان وزمن ولادة القاص «البصرة ١٩٦٥»، المصرَّح به في بطاقة التعريف التي احتلَّت إحدى الصفحات الافتتاحية للمجموعة.

وبنظرة حسابية بسيطة يمكننا معرفة الزمن الذي يفصل بين التاريخين وهو ٣٠ سنة وتؤلف ٣ عقود، وإذا ما تقصَّينا تجليات الرقم ٣ على الأصعدة الرَّقمية التَّكرارية والدَّلالية والإشارية والصّورية في فضاء المجموعة عامة وفي فضاء القصة «أغنية حب» خاصة، يكون بإمكاننا اقتراح نظام تأويليّ يربط تلك الإشارة الزمنية بالمعطيات الإشارية والدَّلالية واللُّغوية والأيقونية التي يتجلى فيه الرقم ٣ في الداخل السَّردي القصصي، كما ينطوي في الوقت ذاته على قيمة تشكيلية تضاعف استقدام التشكيليّ إلى القصصي، وحضور القصصي في التَّشكيلي، إمعانًا في شكلنة القصّ أو قصَّنة التَّشكيل.

ولنبدأ من صفحة الغلاف الخارجي، مرورًا بالعتبات والمصاحبات، وانتهاء بالقصة «أغنية حب» ميدان القراءة، وعلى النحو الآتي:

- اسم القاص ذو تشكيل ثلاثيّ: لؤي / حمزة/ عباس.
- لوحة الغلاف التي تمثل تفصيلًا من «انتفاضة القاهرة» لجيروديه تتكرر

على سطح الغلاف تكرارًا ثلاثيًّا أفقيًّا في سطرين متوازيين.

– الصفحة التي تعقب صفحة الغلاف مباشرة يتصدرها إهداء شخصي من القاصّ إلى الكاتب ونصُّه «المبدع الدكتور محمد صابر عبيد، بمحبة خالصة، أرفع لبهاء يديك كتاب «العبيد» خطوة قصصية تجتهد في سبيل إضاءة هذا الرُّكن من العالم، واثقًا من عمق نظرتك، وهي تلتقط، وتكتشف، وتضيء. تقبّل فائق اعتزازي.

لؤي حمزة عباس. العراق – البصرة – ص.ب ١٣٩٦.

ويتكشف النص الإهدائي عن شبكة تشكيلات ثلاثية: التشكيل الثلاثي الأول يتضمن نيّة الإهداء:

١– بمحبة خالصة ٢– أرفع لبهاء يديك.. ٣– واثقًا من عمق نظرتك

التشكيل الثلاثي الثاني يتضمن: تحريض الفعل القرائي على استثمار آليات عمق النظرة المدعومة بثقة القاصّ، في التسلسل الثلاثي للفعل بمحتواه الدراميّ «تلتقط/ تكتشف/ تضيء».

التشكيل الثلاثي الثالث في المفردات الثلاث التي اختتم بها الإهداء «تقبَّل/ فائق/ اعتزازي».

وإذا ما خلصنا إلى التَّشكيل الرقمي الممثل لصندوق بريد القاص ١٣٩٦ فسنجد أن الرقم ٣ يتجلّى تجلِّيًا حسابيًّا واضحًا في الأرقام كلها.

– تحيط بنصوص المجموعة ثلاث إشارات تعمل بوصفها عتبات وموجّهات ومصاحبات للنصوص؛ الإشارة الأولى بعنوان «خطوة» في الصفحة ٧؛ والإشارة الثانية بالعنوان ذاته «خطوة» في الصفحة ١٠١؛ والإشارة الثالثة بعنوان «ملحق» في الصفحة ١٠٢، وتتضمن أماكن وأزمنة القصص في واقعها المتخيَّل.

– أما إذا انتقلنا إلى الميدان النَّصي لقصّة «أغنية حب» فسنجد أن الرقم ٣ وتجلياته المتنوعة أكثر حضورًا وعمقًا، ابتداء من التشكيل النصّي العام للقصة والمؤلف من ثلاثية «العنوان: أغنية حب/ الإهداء: إلى إسماعيل / المتن النصّي». كما أن الشخصيات المحرَّكة للفضاء السردي في القصة هي ثلاث شخصيات أيضًا «السارد الذاتي/ عيسى/ جنان».

– في المتن النصّي يتكرر العدد «٣» لفظًا على النحو الآتي: رأيته ثلاثًا/ الثالثة هذا النهار/ الطابق الثالث/ المرة الثالثة التي أراه فيها/ كي يقول شيئًا للمرة الثالثة.

كما يتكرر العدد ٣ إشارة وصورة ودلالة – مرات كثيرة، منها وصف التشكيلات الأساسية الثلاث في – لوحة دي كيريكو – «قفاز الصحة/ الكرة الخضراء الصغيرة/ رأس التمثال ذي الابتسامة الأليمة». ووصف أحد السِّياقات الفعلية الدرامية لحركة «عيسى» الغائبة – الحاضرة «يرجع إلى الوراء/ ثم يعدِّل من وقفته / ويفكّ يديه»، ثم وصف السارد الذاتي لما شاهده من الباب المفتوح بمواجهة عتبة السلّم «تماثيل بشرية مكشوفة من طين حيّ/ أخرى ملفوفة بقطع النايلون الأبيض الثخين / تمثال التشريح». فضلاً عن خاتمة الإقفال الفعلي الثلاثية التي ينهي بها السّارد الذاتي روايته «أقف تحت مظلَّة مصلحة نقل الركاب/ أتأمل المارَّة/ أتساءل: هل رأيت عيسى مرة أخرى؟»

تنهض القصة في اشتغالها التَّشكيلي استنادًا إلى معطيات اللوحة وموحياتها ومحرِّضاتها ومثيراتها على بناء ثلاثي يُوازي البناء الثلاثي للوحة كيريكو تشكيليًّا ويعادله موضوعيًّا؛ إذ إن العَلاقة بين المشكلات الفنية الثلاثة للوحة «قفاز الصحة/ الكرة الصغيرة الخضراء/ رأس التمثال ذي الابتسامة الأليمة» تنطوي على قدرٍ كبير من الالتباس والتَّداخل والتَّمويه.

فالكرة الخضراء في الأسفل ذات نزوع مشرع ومتحفِّز للقفز باتجاه الفراغ

الحاصل في نهاية رأس التمثال، ليملأ الفراغ أولًا، وليحيل الابتسامة الأليمة بقوّة الأخضر إلى ابتسامة أقل ألمًا أو تخليصها من الألم نهائيًّا إذا ما تكشَّفت قوّة الأخضر عن طاقة حب بوسعها أن تطلق أغنيتها في فضاء اللوحة. في حين يصارع «قفاز الصحة» من أجل أنْ يقوم بمهمَّته في مَسْح الألم من الابتسامة، لكنه يتجه إلى الأسفل نحو الكرة بهدف دفعها خارج دائرة اللوحة للانفراد برأس التمثال ومعالجة ألم الابتسامة لإنتاج «أغنية حبّ» خاصة به بعيدًا عن مزاحمة الكرة.

إلّا أن «المسمار الأسود» يشلُّ حركته ويوقف رغباته ويجعله يبصر الأشياء من دون أية قدرة على الفعل والتدخُّل، فتبقى أغنيته صامتة ومؤجَّلة كما هو حال الكرة ورأس التِّمثال، حيث إن كل بعد من هذه الأبعاد الثَّلاثة يتمظهر بصريًّا وتغيِّب نيّاته في فضاء التأجيل بانتظار الفرصة السانحة للفعل، على النَّحو الذي يجعل «أغنية الحب» يتردد صداها في اللوحة بإيقاع مشحون بالالتباس ومحتشد بالأسئلة.

السّارد الذاتيّ في القصة يداهم اللَّوحة ويزيح غيريكو / الرسَّام من حساسية الانتماء ليسردن آفاق التَّشكيل ويستعمرها قصصيًّا، مشتغلًا على تفكيك عناصر اللوحة وإلحاقها بشخصيات القصة.

الاستهلال السَّردي الذي تتركز فيه الأحداث وتتضاعف بياناتها وإعلاناتها تتجه بالسّارد الذاتي في مشروع سردنة اللوحة إلى «قفاز الصحة»، فهو الوحيد من بين الأبعاد الثلاثة للوحة الذي ينفتح على فضائها في الوقت الذي يغلق فيه الألم ابتسامة رأس التمثال وتنغلق الكرة على ذاتها.

أما «عيسى» الغائب / الحاضر فإنه منذ اللحظات الراهنة للاستهلال السَّردي يهيمن على رواية السّارد الذاتي وعلى جوّ السرد وديناميّة الحدث «بعد أن مات عيسى ميتته الصامتة»، التي خلقت حضوره البصري والذهني

اللافت في مَشْهد السَّارد «رأيته ثلاثًا منذ اللحظة التي غاب فيها»، في دائرة هيمنة تستحوذ على الزمن والمكان «بعد أن اعتدت رؤيته، وربما انتظاره»، بحيث يقترب في مساحة اللَّوحة من رمز «الكرة الخضراء الصَّغيرة» بقابليتها الدَّائرية على الحركة في الاتجاهات كلِّها، فضلًا عن التلويح بطاقة اللَّون الخلاقة فيها، ولا سِيَّما وهي تتحرك على «الأخضر في لوحته بقوّته الفريدة» بإيحاء «قميصه الأخضر ذو الكمين القصيرين»، وتحاكي «الصَّمت النَّابض في وحشة عالمه، صمت الفراديس النظيفة المقفلة».

ثم تتكرر ظهوراته البصرية في مشاهد أخرى من فعاليات كاميرا السّارد الذاتي شديدة التركيز والإضاءة «رأيت عيسى منحنيًا / المرة الثالثة التي أراه فيها./ كان لون الكرة كافيًا لينير في نفسي إحساسًا بحضور عيسى»، حتى تنتهي هذه الظُّهورات بالتساؤل الاختتامي الأكثر التباسًا وتمويهًا واستفهامًا «هل أرى عيسى مرة أخرى؟»

ولا تجد شخصية «جنان» في ضوء هذه المعادلة التَّقابلية المُتَوازية بين مفردات اللوحة ومفردات الحكاية سوى أن تقترن بـ «رأس التمثال ذي الابتسامة الأليمة» بحيادها المقفل على «قفاز الصحة / السّارد الذّاتي» و «الكرة الخضراء الصغيرة/ عيسى»، لتبقي الصِّراع قائمًا بين الحضور والغياب من جهة والغياب والحُضور من جهة أخرى. ولعل إشارات «غرفة جنان المقفلة / القفل الأسود الكبير/ الفراديس النظيفة المقفلة» تقود القراءة نحو التَّمثُّل الرَّمزي وتُوحي به بقوَّة. وإذا كان «الأخضر/ في لوحته/ بقوَّته الفريدة» مدعومًا بدرجة لونية أخرى في «الكرة الخضراء الصَّغيرة» يبالغ في الحضور السيميائي لـ «عيسى» في اللوحة – بالرَّغم من تعطيل حركة الكرة باتجاه «رأس التمثال» بسبب موت «عيسى» في واقع السَّرد – فإن امتداد هذا الحضور اللَّوني الدّال في فضاء الحكاية «طلاب عديدون يتخاطفون في الأخضر القويّ، خطواتهم على النَّجيل المقصوص تخلّف صوتًا لا يكاد

يُسمع أو يُرى من الشّباك العلوي، حافلًا، لا نهاية له»، وتجسّده المهيمن في اعتراف السارد الذاتي «في الوقت الذي استلقي فيه مثقلًا برائحة القميص»، يشير إلى قيمة اللون في الرائحة «قميصه الأخضر ذو الكمين القصيرين»، في مفارقة سردية ذات إشارة تناصّية سيميائية إلى رائحة «قميص يوسف» التي أعادت بصر أبيه «يعقوب»(*) الذي فقده بغيابه، حيث تستجيب حاسة الشمِّ في تزامن حسّي هنا للون «الأخضر» وهو يمثل علامة مركزية في مُعادلة القصصي والتَّشكيلي هنا، ويفاعل بين حاسَّتي البصر والشَّمّ في تراسل حواسيّ تتبادل فيه الحاستان دوريهما في الفعل والممارسة.

الحوار الذي اشتغل بحساسية مونتاجية في القصة وقسَّمها على مجموعة طبقات تحاكي طبقات اللوحة يذهب إلى أقصى حالات التَّركيز والتَّكثيف اللُّغويين، وربما كان العنصر السَّردي الأكثر انصهارًا لمقولة القصة وتمثيلًا لرغبتها في القول.

وتدرُّج/ توزُّع الحوار على مساحاتٍ متوازنة في جسد القص بَدَأَ من اختبار التجاور السمعي «هل أنت معي/ قالت: معك»، ثم امتحان الذاكرة الاستفهامي حول بؤرة مركزية في اللَّوحة تُضَاهي معادلها السيميائي في القصة «هل تذكرين المسمار؟»، تقابلها لغة حسم وإقفال توحي بالتواصل مثلما توحي بالانقطاع «آخر ما في الأكاديمية من شاي»، لتنتهي احتفالية الحوار باستثارة سؤال البؤرة الدالة وتفعيل إشكاليتها «هل يخيفك المسمار في اللوحة؟ إلى حدّ ما». ولا شَكَّ في أن «المسمار الأسود» في اللوحة يُسهم في عرض «قفاز الصحة» بامتداده الـمُسْتَرْخِي إلى الأسفل، وكفَّ احتمال حركته تماما نحو «رأس التمثال» بالرغم من مجاورته اللصيقة له، فهو عارض ومانع وكافّ في آن واحد، ويتوازى مع التشكيل الشخصاني لصورة السارد الذاتي وهو يختتم حفلته التَّنكُّرية على نحو عمودي ساقط من سقف المظلَّة «أقف تحت مظلَّة نقل الركاب»، مَعْزولًا عزلًا مَيْدَانِيًّا عن حركة الحياة المجاورة له

مجاورة لصيقة «أتامل المارّة»، مكتفيًا بسؤاله اليوتوبي الكافّ للحركة الفعلية «أتساءل: هل أرى عيسى مرة أخرى؟»، حيث ينتهي السارد الذاتي إلى سردنة اللوحة مقترحًا حكايته الجديدة «أغنية حب» من تَجواله القصصي الحرّ في التَّشكيلي المتحفِّز والمثير والسائح في لوحة «أغنية حب» كيريكو.

الرّاوي التَّشْكيلي ولوحة القصّ

ينحو القاصُّ الحديث في إطار تحديد آليات عمله وعدة شغله السَّردي منحى تَشْكيليًّا يقترب فيه كثيرًا من حدود اللوحة، ويجتهد في مقاربته الجمالية هذه اجتهادات متنوعة في تطوير أساليب الإفادة من معطيات اللوحة الفنية، على النحو الذي يسهم في ترتيب بيت القصّ ترتيبًا تَشْكِيليًّا، حادًّا إمكاناته السردية وتجلياته الفنية داخل حدود لوحة لها سطح خارجيّ مواجه، تختفي وراءه طبقات كثيرة تتحدى آلة التأويل في القراءة.

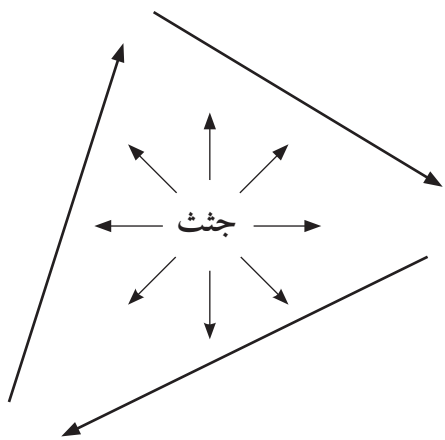
قصة فاطمة بلفوضيل «لوحة من رعب» [١٠] تفتتح عتبة عنوانها بالمفردة التشكيلية «لوحة»، فتحيل إحالة مباشرة وحادّة وصريحة على مستوى تَشْكيلي، يحرِّض على استجلاب رؤى التشكيل ومُناخاته وحساسياته إلى مَيْدان القص. ويعمل الفضاء الوصْفِي الذي يشيعه الجار والمجرور «من رعب» – وهو يَمْلأ محتوى اللَّوحة – على أنموذج تَأويلي يشحذ آليات القراءة بقوى معينة تؤهلها للتَّوغُّل في متاهة المتن النَّصي انطلاقًا منة هذه المثابة.

تنفتح عتبة العنوان على بنية استهلالية مُركَّبة، تبدأ بحشد مكثَّف من اللَّقطات الصُّورية الضاغطة والعنيفة التي تنبع جميعًا من بؤرة واحدة تتعلق بمعنى الرُّعب المتحدِّر من العنوان، وتتوزع توزُّعًا دائريًّا متحركًا حول البؤرة:

جثث على الرصيف المقابل.. جثث في الدروب الموحشة.. جثث فاغرة الأفواه تطل من التلفزيون.. جثث مقطوعة الرؤوس على الطاولة تطل من جرائد الصباح.. جثث تقفز إليك من النافذة ليلاً.. جثث بألوان شاحبة تهرب

من لوحاتك عند الفجر.. جثث تصرخ في وجهك، تصفعك كلما حاولت أن تنأى في زاوية معتمة في مقهى المدينة.. جثث تتدلى من الشُّرفات.. جثث تحتل جمجمتك جثث..جثث..جثث..

ويمكن تصوُّر هذا التوزُّع الحركي للقطات الصُّورية داخل فضاء اللوحة الاستهلالية على النحو الآتي:



ينعطف بعدها الرَّاوي كلي العلم ليتوجه نحو الشخصية «المخاطَبة» وكأنها في موقع «المروي له» هنا، ليكشف لها سرَّ هذا الضغط الصُّوري الذي مارسه على رؤيته مُؤوِّلًا إياه بالإشكال النفسجتماعي والحضاري الذي عاشته وتعيشه الشخصية:

ها أنت منذ الأزل تحاول أن تهرب من ذاك الخراب لتجد نفسك داخل خراب آخر رسمته أنت.. الخراب.. الخراب ولا شيء غير الخراب..

إذ تَتَوازَى مفردة «الخراب» في المنطقة الثّانية مِن مناطق الاستهلال تَوازِيًا دَلالِيًّا وَمَوْضُوعيًّا مع مفردة «جثث» في المنطقة الأولى – منطقة اللقطات الصُّورية المتدافعة في حركاتها وتشكيلاتها ودورانها – يتحول الراوي كلي

العلم الذي بدأ تشكيليًّا في مهماته السَّردية إلى المنطقة الحساسة النوعية في الشخصية المتمثلة في «الرسام» وتجلياته التشكيلية المَيْدانية المتمثلة في «اللوحة»، بادئًا من تشخيص اللوحة وتقويلها في قدرتها على التعبير عن لسان الرَّسّام ورؤياه:

هكذا تقول لوحاتك. آه أيها المنفى .. حين نحاول أن نهرب منك، نضع صورتك أمامنا و.. نهرب إليك! يهرِّبنا الرعب إلى النهايات، ونهرِّبك في معاطفنا .. في بقايا صور الطفولة .. نهرب منك، ونهرع إليك مع أول سنونوة تذكرنا بالربيع في روابيك الخضر .. هشيمك الكئيب يستحيل روضًا حين يجرفنا الحنين.

إذ يتمظهر التَّعبير اللِّساني تمظهرًا إنشائِيًّا يقارب الذاكرة والحال والحُلم مقاربات خاطفة لا تكاد تخرج كثيرًا عن الحساسية الماثلة المهيمنة التي أشاعها التلاحم بين عتبة العنوان وبنية الاستهلال المتنوِّعة، وهي تصوِّر تَشْكيليًّا وحُلميًّا محنة الشخصية وأزمتها الإنسانية. ثم يقترب الراوي التشكيلي كلّي العلم والتصوُّر من حدود الشَّخصية «المخاطبة» داخل جوف السَّرد، في سَعْي لمحايثتها، أو الاندماج بها، أو التَّماهي معها، عبر توجيه حركة حواسّها وتقويلها:

تحدّق بلوحاتك كمن يحدّق بالمدى الموحش .. يسكنك الرعب من جديد .. لم تعد تقوى على التحديق أكثر بتلك الرؤوس المقطوعة .. ببرك الدم تلك .. هذا كله يحدث هنا! لكن لن أنهزم.

تقول بشيء من التحدي .. الفنان يجب أم يظل رغم العواصف الهوجاء كالبوصلة، يشير دائما باتجاه الشمال، باتجاه الخلاص.

ماذا أضيف إلى هذه اللوحة؟ هذه الرؤوس المقطوعة وحدها تكفي لتجسد تفاصيل المأساة .. ها أنا أعيش المأساة .. أنا الذي قررت أن أهرب بعيدًا بعيدًا تبكي بمرارة .. يا إلهي، من لَقَّننا هذه الوحشية؟ من؟ من؟»

ثم يتكشف هذا المُقترب السَّردي عن ظهور شخصية مصاحبة، تنبثق في

سماء السَّرد بوصفها مظهرًا أو تجلِّيًا من مظاهر / تجلِّيات الشَّخصية المركزية التي تشتغل في مضمونها الشَّخْصَاني العميق على تدمير هذه المركزية وتحويلها إلى شَتات منتشر على سطح السَّرد:

هيا نهرب .. لقد جاؤوا .. سيذبحوننا .. سـ.. تنتفض كالمذعور .. صراخ صديقك الذي جنّ مؤخرًا يخرجك منة التاريخ لتدخل الخراب .. تمسك بيده وتهدئ من روعه:«لا .. لا لم يأتوا .. أنت معي الآن .. لا تخف .. نم قليلًا.»

لكن لسان الرَّاوي كلِّي العلم ما يلبث أن يعاود ظهوره ليحقق تلاقُحًا ما في الضمائر السّاردة من الخارج والداخل وداخل الداخل:

تعود إلى لوحتك وتتركه هناك على السرير يحدِّق بالفراغ، هكذا نحن هذه الأيام .. من ينجُ من الاغتيال يعش بقية عمره في المصحات العقلية

ومن ثم ليسلّم أمر السَّرد إلى السارد الذاتي الذي يعمل تحت بطانة الراوي كلي العلم، وهو ينفتح على مونولوج داخلي يعكس حجمَ المأساة والفِقدان، على النحو الذي يحيل شخصية الراوي الذاتي إلى لوحة تنضمّ إلى لوحات الجثث التي قدمتها بانوراما الاستهلال. إذ يتوغل الحوار الذّاتي في أعماق الشخصية توغُّلًا ساخنًا ومرًّا، يجلد فيها الرّاوي ذاته ويعريها ويعري الفضاء الاجتماعي والثَّقافي والحضاري من خلالها، وعبر محاكاة ذاتية/ موضوعية قاسية تنصّب الآخر الشَّريك في حلم المأساة «الصديق» أنموذجًا للتَّواصل الحضاري في الأخذ والعطاء والرَّد والبديل والصَّوت والصدى:

آه يا صديقي .. أحسدك على جنونك .. أنت لم تعد ترى غير الأشباح .. أنت تخيفك الأشباح فقط .. أما أنا فأخاف هؤلاء الذين هددوني منذ شهرين .. آه لو تدري كم هو مرعب ذلك الشعور الدائم بأنك ستموت الآن أو بعد قليل! عزاؤك يا صديقي، أنك لا تعي ما يحدث، ومأساتي أنني صاحٍ أعيش الرُّعب بكل وطأته .. ها أنت تغمض عينيك المتُعبتين، وترحل بعيدًا عن هذا

الخراب.. أما أنا فقدري أن أختزل مأساة البشر والشجر في لوحاتي.. أعيش الانكسار.. تطاردني خيباتي والنوارس الميتة، والنجوم المطفأة وملابس الحداد، لوحاتي كلها بديل بائس لهذا الخراب الذي يختال روحي.. ما عدت أتوهج، يا صديقي، حين تتدفق بداخلي الغربة وذكرى الأحبة الراحلين.. صرت أشعر باكتئاب مزمن.. مات الفنان فيّ .. صرت جثة.. ما يميزني عن بقية الجثث أن الرُّعب ينتابني بين الفينة والأخرى، فأشعر فجأة بأنني حيّ! أ تدرك حجم هذه المأساة، يا صديقي؟

وإذا ما شئنا إحصاء شبكة الدَّوال السَّالبة التي تمركزت في جسد النص المونولوجي مثل «الأشباح/ أخاف/ هددوني/ مرعب/ ستموت/ مأساتي/ ترحل/ الخراب/ مأساة/ الانكسار/ خيباتي/ المطفأة/ الحداد/ بائس/ يغتال/ الغربة/ الراحلين/ اكتئاب مزمن/ الجثث...» وتجلياتها الموضعية والشمولية، لأدركنا ثراء الدلالة الفاجعة في صورة العنوان «لوحة من رعب»، وحجم الأزمة الإنسانية التي يأمل لسن السرد في وصفها والتعبير عن أفقها السيميائي.

ويظهر الرَّاوي كلي العلم من رَحِم سُؤال السارد الذَّاتي ليعيد أمور السرد إلى نصابها في استئناف زمن الحكاية، ومخاطبة الشخصية بمعزل من قرينها «الصديق»، وينعش ما تيسَّر من الحُلم الإنشائي الذي يبقى وسط الخراب، عَوْدًا على ماضٍ حكائي يحكي قصة أخرى تمكث في ذاكرة بدت ضعيفة ومتهاوية تحت ضربات الراهن القاسية والموجعة:

تضع حدا لهذيانك حين ترى صديقك يفتح عينيه ثم.. يصرخ لا تذبحوني.. أنا بريء.. أنا.. أنا.. لا..لا.. تتركه يصرخ.. يصرخ.. وتعود أنت لتخاطب جثتك، وهذا الخواء اللعين.. تحتسي وحشتك مع آخر رشفة شاي وتمضي إلى أعالي الشجن. لم تعد روحك مرتعا لسنونوات العشق.. وَلّى ذلك الزمن

الرَّحب.. زمن الاحتفاء الغجري بالرَّحيل إلى ضفاف أخرى.

إلا أنَّ الحفل الاختتامي لبانوراما التَّشكيل السَّردي ينتهي إلى انعطافة سردية على قدر لافت من المفارقة، إذ تبدأ مسيرة الخاتمة بمونولوج «مقول» يقوم به الراوي كلي العلم على لسان السارد الذاتي التأمليّ، في السبيل إلى إعادة النظر في الصورة التي آلت إليها روحه المبدعة في أنموذجها الفني، على النحو الذي يدفعه دراماتيكيًّا للخروج من دائرة الخراب ورُعب اللوحة المسكونة بالجثث، بحيث تبزغ روحه الفنانة بعد تحطيم القياسات واستنهاض بَذرة الولادة وإيقاد جَذوة الحياة في الأشياء:

اللَّعنة.. اللَّعنة .. على هذا العجز تقول بحَنَق.. مائة سنة من الرُّعب.. وآلاف الجثث المزروعة فوق هذه الأرض.. وريشتي عاجزة .. عاجزة .. هل تستطيع ريشتي البائسة هذه أن ترسم طريق الخلاص؟ تملك الريشة بأنامل مرتعشة.. تستغرقك سمفونية الألوان، ها إن اللوحة اكتملت، ولأول مرة ترسم ابتسامة جيوكندية على شفتيك، تبتسم حين ترى طيورًا، نوارس، وبحرًا أكثر زرقة، وشمسًا في الأفق ... لا تخفْ، يا صديقي.. سنهزم الموت.. سنهزم اليأس.. انتهي زمن التّيه.. انتهى زمن الليل السَّرمدي .. سنقرأ معًا أسفار العودة كما نعرفها في حكايات المجد والبطولات. هذا ما رأيت في آخر لوحاتي.. لا ترمقني يا صديقي بنظرات استهزاء.. دعني أشعر بالحياة حارَّة متدفِّقة بعض الوقت، فقد سئم هذه الخرائب << زوربا >> الذي يسكن أعماقي.»

ولا شك في أن إشراق صورة «زوربا» التي كانت كامنة في الأعماق تعيد تأثيث البيت السَّردي في القصة، ذلك البيت الذي كان ضائعًا في بنية مكان مهمشة ومحطَّمة ومُتلاشية، إذ تستعيد الذاكرة عافيتها لتحرِّض الحُلم على تفعيل قابلياته التشكيلية لتفكيك صور الرُّعب في اللوحة، مستبدلًا بها صورًا

جديدة بحكايات جديدة تؤكِّد حصور النزعة الإنسانية المتفوِّقة في الميدان السَّردي ، الذي يحاكي ويناظر ويواجه ميدان الحياة – لغة وصورة وتشكيلًا وإبداعًا.

موسيقى القص بين الإيقاع البصري والإيقاع السمعي

إن المغامرة الجمالية للنص القصصي في سبيلها إلى سردنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفعيلها قصصيًّا، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي اجتهد القص الحديث في ولوجه والاستئثار بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة.

قصة «الخوذة والزيتون» للقاصّ عباس عبد جاسم إحدى قصص مجموعته الموسومة بـ «تطريسات [١١]» ، وهي مجموعة يلتبس بها السرد بوعي السرد، والقصّ بعقل القصّ، والمحاولة بالتَّجربة ، والمغامرة بالمتاهة، واللغة بالتشخيص، والراوي بالمَروي له، في نسيج فني يمتحن القراءة ويحرِّضها على التقاط روح المغامرة فيه لتبنّي فعل مغامرة مشترك يلتحم فيه سياق التلقي بالسِّياق النَّصي، تنطوي عتبة العنوان على عَلاقة جدل سيميائية بين كثافة الإيقاع الدَّلالي وتركيزه في مفردة «الخوذة» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «الحرب» الدَّلالية، وحضور الإيقاع البصري في مفردة «الزيتون» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «السلام» الدَّلالية في حالة ارتباطها بـ «غصن» ، وحذف «الغصن» هنا عمَّق إشارية المفردة وقيمها الرمزية، فهي غائب – كتابةً – حاضر – تصورًا وحساسية – ويمكن استجلاء صور مفردتي عتبة العنوان «الخوذة/ الزيتون» في المتن النَّصي على النحو الآتي:

صور الخوذة

١ – ظهرت خوذة الجندي وقد حجبت شاشة التلفاز.

٢- طائر يخرج من رماد الخوذة.
٣- كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق.

صور الزيتون

١- انثنى غصن الزيتون.

تبرز المفارقة في قوة حضور «الخوذة» وانحسار حضور «الزيتون» المسند إلى غصن، إذ تظهر «الخوذة» ذات قوة حاجبة للمشهد البصري في الصور السردية الأولى (١). وبقوة أسطورية تحيل في جزء منها على أسطورة معروفة في الصورة السردية الثانية (٢) وهي أسطورة «طائر الفينيق». وتحيل في الجزء الثاني منها على رؤية أسطرة جديدة تشكّلها البؤرة الرمزية لمفردة «الخوذة» ذاتها، وتنفتح في الصورة الثالثة (٣) لتأخذ بعدًا رمزيًّا أعمق في التشكيل البصري المرئي من طرف المروي لهم المصاحبين والمعلَّقين في ذاكرة الحدث البصري.

أما انحسار حضور «الزيتون» فيتجلّى في صورة «انثنى غصن الزيتون»، وفي ارتباط «الزيتون» بـ «غصن» إحالة تقليدية - دلالية واضحة على - السلام - الذي يوقفه ويزيحه عن مساحة عمله الرمزية الفعل «انثنى».

ولعل في إيراد المتن النَّصي كاملًا أمام بصر القراءة ما يؤمِّن فرصة تلقّي موسيقى القَصّ، على نحو يتردد فيه الإيقاع البصري والإيقاع السَّمعي بمدى كُلِّي يُشبع فضول التلقّي ويثير مُستقبِلاته البصرية والسَّمعية إثارة شائقة، ويمكن تقسيم الفضاء الموسيقي للنص على خمس حركات إيقاعية متداخلة ومتجانسة وعميقة التفاعل. تعتمد على نوع من الموسيقى التصويرية التي تحتشد فيها شبكة من الأفعال تعمل في خطوط مختلفة ، يختلط فيها الإيقاع البصري بالإيقاع الذِّهني والإيقاع المرئي بالإيقاع التَّخييلي، وتنهض الصور فيها على تمثيلات حركية تترك صداها الإيقاعي في مناطق التلقي على أنحاء

متجانسة أحيانًا ومتقاطعة أحيانًا ومتضادة أحيانًا أخرى، وعلى النحو الآتي:

الحركة الإيقاعية الأولى

اقتربت عدسة التصوير من جندي يقف فوق ركام من الأنقاض، وقد انكسر شعاع الشمس عند خط الأفق، واختلط الرَّماد بدم الغسق، لم أسمع الانفجار، ولكنني رأيت الطُّيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة، والعدسة تنزلق من كتف المصوِّر، طفلًا ينظر بدهشة وذهول نحو جهة مجهولة، كان شجر الدُّخان يمشي على هيئة عربات وخيول نافرة، وغِزلان تركض وراء سحب داكنة.

حركية إيقاعية تتوزع كثافتها الإيقاعية بين أفعال الراوي كلي العلم وشخصيات الجندي والراوي الذاتي والمصوِّر والطفل، وهي تنتج سياقات حركية تسير في قنوات سرد تصويرية تلائم بين أفق السَّرد وأفق التصوير وأفق الإيقاع، وتعتمد على جمل قصصية تكتنز بالحدث والفعل والصورة والدَّالة على نحو لافت وظاهر وقصدي.

الحركة الإيقاعية الثانية

ظهرت خوذة الجندي وقد حجبت نصف شاشة التلفاز ، تذكرت «الجندي الأزرق» والغربات تحوم حول جثث القتلى، كان يلملم ما تبقى من شَتات المُشاة الخيالة، ورديفه فوق الأنقاض يخرج تفاحة مُسنَّنة، وثمة صراخ مكتوم لم أسمعه، ولكنني خِلته يتناهى إليّ من أعماق الرُّكان. خيط من دم ينساب من تحت الأنقاض، كان المصوِّر يقتفي الأثر بعدسة التصوير، أشجار واقفة على جانبي الأرصفة، وحجر يتطوح في الهواء، وطفل يشير بإصبع السَّبابة إلى مكان الانفجار، وسُرفة تثير كومة من الغبار.

رأيت المصوِّر يزحف على جنبه الأيمن، ثانية لم أسمع الانفجار. ثم ظهر شاب زاهد بالموت على شاشة التلفاز ، وأنا أتخيل أوصافًا لكائنات تطلع من قاع مطموس: طائر يخرج من رماد الخوذة وشيء ما يشبه الدوي الهائل،

كان يتناهى إليّ عبر طبقات متدرِّجة من الهدوء إلى الصمت.

تتفتح الحركة الإيقاعية الثانية على الحدث القصصي وتدخل في أعماقه دخولًا واسعًا عبر مداخل متعدِّدة، إذ يُهيمن لسان السارد الذاتي وتضغط مقولته الشخصية على ميدان السَّرد وتقترب عينه اللاقطة من حرارة الأفعال وسخونة أدائها، وتظهر على سطح السَّرد مولِّدات إيقاع جديدة تضاعف من عمل أدوات التصوير وتزيد من فعالياتها الحركية.

الحركة الإيقاعية الثالثة

على مروان (هذا هو اسمي) قال الشاب والحرب في بلدي عارية من ورق التوت، اهتاجت كائنات رمادية في القاع، كان الجندي الأزرق يتعثَّر بجُثث القتلى، ورديفه يقضِم نصف التفاحة، وأنا أقصّ أثر أبي، تذكرت كيف خاض البحر، واضطرب السَّفين، ثم هوى النجم في عزّ الظهيرة.

تتمركز الحركة الإيقاعية الثالثة حول بؤر سيميائية تذهب إلى التَّركيز والتَّبئير والتَّموضع والتَّخندق، وإنتاج الإشارات والتَّلميحات، والإيحاءات، وإلفات نظر الإيقاع نحو الفعل الأنوي الخاصّ للذّات الشَّخصية السّاردة وهي تُحيل على الذاكرة والتاريخ، فتمدّ خطًّا إيقاعيًّا إلى الوراء يكون بوسعه تعليل الرّاهن وفضحه والإجابة على الأسئلة الخطيرة في باطنية السَّرد.

الحركة الإيقاعية الرابعة

استفاقت العدسة على كتف المصوِّر، وانحسر الفضاء حتى صار بحجم حدقة العين، كان الذُّباب يتبع الجندي الأزرق، والخراب يتبع رديفه أينما حلّ، تذكرت اليقطين والآس وماء التوت، والطَّيلسان كان لباس الوردة، والسُّرفة تقضم ما تبقى من الطريق، وقد سدّت شاشة التلفاز، قال علي مروان: «سأخترق السور»، صرخت فاطمة: «عدوي الجدار»، كان الجندي الأزرق يدرِّب كلبه الأبلق كيف يلعق بلسانه دم الوردة، ورديفه اعتاد أن يغسل دم اليمام الذي يَقطر

من نصل الحربة بماء التوت.

تهدأ عاصفة السَّرد في الحركة الإيقاعية الرابعة التي تعدّ منطقة استراحة تأخذ فيها أفعال السَّرد قسطًا من الاستفاقة والهدوء، كي تتمثَّل برفق مصير الحدث السَّردي وتُحصي خسائر المعنى، وتهيئ الفضاء السَّردي لانعطافة جديدة في حياة القَص تنقلها إلى الحركة الإيقاعية الاختتامية.

الحركة الإيقاعية الخامسة

انثنى غصن الزيتون، زعزعت الفوضى نظام الأشياء، اقتربت العدسة أكثر، كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق، أشار على مروان بأصبع السَّبابة إلى الغراب: صرخت فاطمة: «عدوي السَّمندل»، والموت لغم موقوت بين السَّبابة والإبهام. استدارت طائرة الأباشي نصف دورة، حط طائر بلون الرَّماد على مصباح حاني الرأس/ مرت جرافة وعربة مدولبة، والعدسة عبر شاشة التلفاز تتبع خيط الدم من أسفل ركام الأنقاض، برق وميض فسفوري، لم أسمع شيئًا، حتى الجندي الذي يقف فوق الأنقاض، لم يكترث لما حدث من انفجار غير مسموع، كان يَقضم ما تبقى من التفاحة بنهم وشراهة، رأيت الدخان يمشي، وقد حجب نصف المنارة، ثم ظلل المصباح الحاني الرأس حتى غطى برج الكنيسة، ظهر الطفل ثانية على شاشة التلفاز، لعله يشير بإصبع السَّبابة إلى آخر غير الدم الذي كان ينساب من تحت الأنقاض، ربما نحو أفق يشفّ عن نقطة بعيدة.»

في الحركة الإيقاعية الختامية يكتظّ الفضاء السَّردي بالجمل الضّاغطة والحاشدة، وتزدحم الأفعال وتتشظّى الصور، وتتسابق أنساق السَّرد من أجل وضع لمساتها الأخيرة على المشهد السَّردي الآيل إلى الإقفال، والسَّعي إلى إنتاج معانٍ خاصة تحقِّق لها حضورًا في جملة الإقفال الأخيرة «ربما/ نحو أفق/ يشفُّ عن/ نقطة/ بعيدة»، وهي تُسدل السِّتار على حسّ إيقاعي يزاوج

حركة الزمن بحركة المكان، ويفتح أمل القراءة على إمكانية تبنّي قراءة ثانية قد تتجلي في صدى ينبعث من إيقاع قصيّ يلوح من بعيد. يهيمن الإيقاع البصري هيمنة كبيرة و واسعة وعميقة على موسيقى القَص تكاد تبلغ ضعفي حضور الإيقاع السَّمعي، ويعكس ذلك تلاؤمًا حسِّيًّا واضحًا مع تجلّيات عتبة العنوان بجناحيها «الخوذة/ و / الزيتون» في هذا الإطار، فضلًا على أنها تعكس استجابة بصرية لعتبة عنوان المجموعة «تطريسات» وما تفرضه من استنهاض قوة البصر وشَحْذ عزيمته لمهمة قراءة تنقيبية وتحقيقية من نوع خاص. تتوزع مفردات الإيقاع البصري. على مشاهد ورؤى وصور وإشارات وعلامات وإيحاءات وافتراضات وتخيُّلات شديدة الكثافة والتَّعدُّد والتَّنوُّع، تدفع بإيقاع الأدوات والأفعال إلى فتح مغامرتها الجمالية على أوسع أبوابها، من أجل إطلاق إيقاع بصري يملأ العين والجسد، ويحقِّق حضورًا استثاريًّا واستفزازيًّا للرّاوي الذي يبدو أنه يتقَّصد الحياد في ظاهر السَّرد لكنه يقود دَفَّته بقصدية لافتة في باطنه، ويمكن حشد الجُمل التي تجلي الإيقاع البصري أمام مشهد القراءة بالشكل الآتي:

١- اقتربت **عدسة التصوير** من جندي يقف فوق رُكام من الأنقاض.
٢- لكنني **رأيت** الطُّيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة.
٣- **العدسة** تنزلق من كتف المصوِّر.
٤- طفلا **ينظر** بدهشة وذهول نحو جهة مجهولة.
٥- كان **المصوِّر** يقتفي الأثر **بعدسة التصوير**.
٦- **رأيت المصوِّر** يزحف على جنبه الأيمن.
٧- **ظهر** شاب زاهد بالموت على **شاشة التلفاز**.
٨- **أنا أقصّ أثر أبي**.
٩- استفاقت **العدسة** على كتف **المصوِّر**.

١٠-انحسر الفضاء حيت صار بحجم **حدقة العين**.
١١- السَّرفة تقضِم ما تبقي من الطريق وقد **سدت شاشة التلفاز**.
١٢- اقتربت **العدسة** أكثر.
١٣- **العدسة** عبر **شاشة التلفاز** تتبع خيط الدم من أسفل ركام الأنقاض.
١٤- **برق وميض فسفوري خاطف**.
١٥- **رأيت** الدخان يمشي وقد **حجب نصف المنارة**.
١٦- **ظلل المصباح** الحاني الرأس حتى **غطى برج الكنيسة**.
١٧- **ظهر** الطفل ثانية على **شاشة التلفاز**.

فمنظومة الأفعال ذات الإيقاع البصري «رأيت/ ينظر/ أقصّ/ سدّت/ رأيت/ حجب/ ظلل/ غطى/ ظهر» وما ينفتح أمامها من مساحات بصرية تحرِّض المروي له للدخول في لعبة المشاهدة وتشاغله بصريًّا في الوقت نفسه، تندفع لتحيط بالمشهد الصوري وتسوِّره بدلالاتها وإيحاءاتها ورمزها، وتلتحم بالمنظومة الاسمية المجاورة ذات الإيقاع البصري المستفز «عدسة التصوير/ العدسة المصوِّر/ المصوّر/ عدسة التصوير/ شاشة التلفاز/ برق وميض فسفوري خاطف/ المصباح/ شاشة التلفاز»، لتقود المشهد نحو إبراز الصور البصرية العامة وتجلّي أدواتها وأفعالها أمام بصر المروي له المرتهن بمشهد الراوي.

وفي الوقت الذي ينتشر فيه صدى آلة الإيقاع البصري على معظم المساحة الموسيقية للقصّ ويتردد بعمق في أرجاء مشهدها ، فإن الإيقاع السَّمعي ينحسر ويتضاءل- صوريًّا ودلاليًّا وإيقاعيًّا- وينكمش على نحو يعطِّله تقريبًا، ويمكن استظهار حركات الإيقاع السَّمعي شبه المعطَّل عبر ارتباط معظمها بالشخصية المُقنعة التي تروي من الداخل على هذا النحو:

١- **لم أسمع** الانفجار.

٢- ثانية **لم أسمع** الانفجار
٣- كان يتناهى إليّ عبر طبقات متدرِّجة من الهدوء إلى **الصمت**.
٤- **صرخت** فاطمة.
٥- **لم أسمع** شيئًا.
٦- انفجار **غير مسموع**.

إن نفي السَّماع وتنامي الصوت المتدرِّج الصاعد نحو الصمت، والصَّرخة المطوَّقة، تذهب بقصدية واضحة نحو اختفاء الصوت وتلاشي الصّورة السَّمعية وهي تؤدي ضرورة إلى حجب الإيقاع السمعي. وإذا ما استعنا بالدَّلالة الإيقاعية لمفردتي عتبة العنوان المتعاطفتين لعرفنا أن دلالة «الخوذة» دلالة ذات إيقاع بصري ظاهر ومتكوِّن، ودلالة «الزيتون» دلالة ذات إيقاع رمزي غير مرئي يفيد من المكوِّنات البصرية والتشكيلية والسيميائية لـ «الغصن» وخضرة « الزيتون» وعُمق دلالتها القرآنية وعطائها وحضورها في الذاكرة الإنسانية، على النحو الذي يعمِّق هيمنة الإيقاع البصري ويُحيل موسيقى القَصّ على موسيقى بصرية تستنفر كل أدوات البصر وإمكاناته وقُواه لتلقي الإيقاع، في ظل عجز الإيقاع السمعي وانحساره وحجبه.

ولعلَّ في تكرار صفة اللون «الأزرق» لموصوف متكرر هو «الجندي»- الذي تُحيل صورته في عتبه العنوان على «الخوذة» - ما يشي بتعميق صورة الإيقاع البصري، فضلًا عما يعكسه اللون « الأزرق» من دلالات سيميائية كثيفة تستثمر كل طاقات اللون وإيحاءاته ورموزه وطقسيته وفضائه الأسطوري. تتمظهر شخصيات القصة تمظهرًا مموسقا في المشهد الإيقاعي لحركة القَصّ، تتشكل سرديًّا عبر المظاهر الاسمية الآتية «جندي/ المصور/ طفلا/ شاب/ علي مروان/ الجندي الأزرق/ رديفه/ فاطمة»، يحيط بها الراوي كلي العلم في المحيط الأوسع لفعاليات السرد ويوزِّع عليها أدوارًا درامية خاطفة

تتقصّد عدم الاكتمال لتنتج إيقاعًا ناقصًا دائمًا.

وفي دائرة داخلية أصغر من المحيط الأوسع الخاضع لسيطرة السّارد الموضوعي يبرُز دور مؤثر وفعّال لسارد يبدو وكأنه الوجه الآخر للسَّارد الموضوعي، يمارس سلسلة أفعال تتنوع في إنتاجها الإيقاعي، ويمكن رصده بالشكل الآتي:

١- لكنني **رأيت** الطيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة.
٢- **تذكرت** «الجندي الأزرق» والغِربان.....
٣- ثمة **صراخ مكتوم لم أسمعه.**
٤- خلته **يتناهى** إليّ....
٥- **رأيت** المصوِّر...
٦- ثانية **لم أسمع** الانفجار.
٧- أنا **أتخيَّل** أوصافًا...
٨- كان **يتناهى** إليّ.
٩- وأنا **أقصّ** أثر أبي **تذكرت**..
١٠- **لم أسمع** شيئًا.
١١- **رأيت** الدخان يمشي..

يتحدَّد الإيقاع البصري المباشر بالتَّكرار الثلاثي لفعل المشاهدة «رأيت/ رأيت/ رأيت» ويتمحور الإيقاع السَّمعي المفقود بنفي فعل السماع وجزمه في التكرار الثلاثي للفعل المجزوم «لم أسمع / لم أسمع / لم أسمع»، ويبرز الإيقاع الذاكراتي بالفعل المكرر مرتين «تذكرت/ تذكرت» ، ويشعّ الإيقاع الحلمي بالفعلين المتحايثين «خلية/ أتخيل»، وينفرد الفعل «أقصّ» بالإيقاع القصدي الأركيولوجي. ولا يخفى ما لهذا التَّكرار بقيمه العددية المتنوعة «٣/ ٣/ ٢/ ٢/ ١» من قابلية على إشاعة ترديد إيقاعي مع قوة التدليل والتشكيل المرتبط بأفعال المتشبِّعة بالإيقاع.

الفصل الثاني

المغامرة القصصية
وتجليات رؤيا المكان

كيمياء القَصّ ولعبة الثنائيات

تذهب المغامرة الجمالية للنص القصصي إلى افتتاح آفاق تعبيرية وأسلوبية مبتكرة ، للوصول بأشكال مغامرتها إلى الحالة الفريدة التي تجعل من الفعل القصصي فعلًا خلّاقًا استثنائيًّا لا يمكنه أن يتكرر في أي سياق إبداعي آخر. ولعل التَّشديد الذي يمارسه القاصّ في ضبط لغته القصصية، والارتفاع بمستوى حساسيتها، ومضاعفة طاقتها الإشارية والرمزية، يُنتج حالة كيميائية في توازن عناصر السَّرد وميكانيزماته، كما أن استثمار الكثير من حيل السرد القصصي من شأنه أن ينتج مجالًا رحبًا لحيوية القاصّ، إذ يعدّ جدل التَّصادي الثنائي بين شبكة الثنائيات التي يوظِّفها القاصّ لخدمة كيمياء القَصّ، يقود إلى تحفيز الميكانيزمات المتناظرة لخلق أفعال وحالات ورؤى تنشِّط خيال الحكاية داخل نسيج دينامي مثير وفعّال، فضلًا عن استعارة تقانات الفنون المجارة لتعزيز روح المعادلة وإظهار تشكيلها.

تنهض قصة (الدرس) [1] للقاصّ (فرج ياسين) في تشكيل أنموذجها الفني على تقانة المونتاج السينمائي، حيث تقوم بربط المشاهد أولا ثم دمجها في مصير المغامرة القصصية ثانيًا، وسنقدم عرضًا بصريًّا للمشاهد الكتابية للقصَّة

من أجل إحكام التصوُّر والمعاينة:

«غاض الهجير الذي كان ينصب دُوّامات كالحة حول الصبي، وعبر المسافة التي تفصله عن أبيه، الذي ظل يتقدمه ببضعة أمتار على طول الطريق. لقد كان يصوِّب أنظاره إلى المثلث الصغير الأسود، المثقَّب بخيط الشمس، وهي تخترقه فتتلاشى خلف نسيج العَباءة الدَّقيق. وكان الرجل يضع العباءة فوق رأسه. وهو يعتمر كوفيته وعِقاله، ثم تنسرب العباءة منحدرة حتى تشارف أطرافها السُّفلى أفخاذه وركبتيه. وكان الصبي ما يزال يحدِّق في ذلك المثلث الصغير المتكوِّن من مرور النسيج الأسود فوق الرأس والكتف، منذ خروجه من البيت بصحبة أبيه الذي كان يحمل رفشًا. إن على الرجل أن يحفِر ثقوبًا صغيرة مستديرة في الأرض الرَّملية على شاطئ النهر ويودع فيها بذور اللوبياء وعَبّاد الشَّمس الموضوعة في كيس القماش يعلقه في حزام. وامتد أمامهما الطريق الضَّيق المحاذي للجُرف الصَّخري، فتلوّى بين شجيرات العاقول الكثيفة الواطئة، وقد جعلت أشواكها المدبَّبة الصُّلبة تمسّ ساقي الصَّبي، من جانبي الطريق الذي لا يتسع إلا لمرور شخص واحد فقط، فتخلّف خطوطًا بيضًا متوازية أو متقاطعة فوقها، من دون أن تتوغَّل بعيدًا في لحمه. وعلى طول الطريق ظلت الحمائم والبواشق والشِّقرَّق والطيور المختلفة الأخرى تذعر طائره لمجرد إحساسها بوجود من يمشي على مقربة منها. وكان الصبي يأنس لأصوات اصطفاق أجنحتها وهي تقلع من أعشاشها، ولأصوات السحالي والجنادب والزيزان، وهي تخشخش بين الحشائش الكثيفة اليابسة تحت شجيرات العاقول الشديدة الخضرة. وطفق يستمتع بكل ذلك وقد ألهمه الصمت المطبِق حوله اقتياد خيالاته السّاذجة، إلى شواطئ مُمتعة تزخر بالطُّيور والحشرات والحيوانات المختلفة. وصار يرى وهو يخوض في مياه رائقة تشفُّ عما تحتها من أشنات وأسماك وحصًى، بألوان تتكسَّر أو تتَّسع، أو يمتزج تحت زجاجة الماء القلقة. وبدا له الطَّريق أقصر كثيرًا مما ألفه في المرات السابقة، حيث كان أبوه يتعمَّد اصطحابه من

دون أن يشعره بأن ذلك سوف يستمر كقاعدة يومية. مما جعله يزداد توترًا في السّاعات التي تسبق استعداد أبيه إلى مزرعتهم الشّاطئية الصَّغيرة، لكنه لم يجرؤ أبدًا على اختراق طبيعة أبيه الصامتة، والطلب إليه القيام بمرافقته، ولذلك فإن تلك كانت فرصًا ذهبية لمرحه، تمتد من لحظة خروجه من البيت وحتى عودته في المساء، من دون أن يتبادل مع أبيه أية كلمة عدا ما يتلقاه مستسلمًا راضيًا. ومنذ أول الطريق ظل يشمُّ رائحة الرَّمل المنبعثة من تحت أقدام أبيه الثقيلة، وهي تتقدمه خلال مسامِّ الغبرة الخفيفة التي جعلت تسقط رذاذها فوق رأسه وصدره المفتوح ودشداشته المقلَّمة، بيد أنه بقي يراقب عبر سحابة الغبار حركة الطيور وهي تتجول بين الأعشاش المنحوتة من أعالي الجُرف الصَّخري. وما كان يتوقَّع أبدًا أن يثير ذلك أباه الذي ظل يركن إلى صمته، ممسكًا بالرَّفْش من وسطه يؤرجحه مع حركة يده. لكن الحماية نفرت من عشِّها وحوَّمت قليلًا أمام بصريهما ثم عادت وحطَّت على الطَّريق، لا يبعد سوى عشرة أمتار فقط، فالتفت الأب إلى الصَّبي ولما رآه مستغرقًا بالمراقَبة عاد ينظر إليها هو الآخر، ولما أصبح على مقرُبة بضع خطوات منها، سمع أصوات اصطفاق جناحيها وهي تحطُّ في عشِّها الذي هو الآن فوقها تمامًا، وفزع الصَّبي بكل جارحة فيه إلى مواكبة ما يجري. وجعل يتمنى أن تعاود الحمامة لُعبتها تلك، بل تسمح له بالدُّنوِّ منها أكثر من المرات السابقة. وفجأة بدا الرجل يبطئ خطوه حتى كادت المسافة بينهما أن تتلاشى. وعندما صار الصَّبي خلف أبيه مباشرة تمسَّك بأطراف عباءته وهو ينظر إلى فوق. وهاله أن الحمامة لم تدخل العُشَّ، بل وقفت على فُوَّهته وأطلّت على الطريق، وكأن قد استجابت لنداء روحه المأخوذة الآن بسحر تلك اللحظات. فتريَّث يتأمل لونها الرمادي المخطط بالأبيض. وقد أحسَّ الرجل فتوقف وعاين مثله إلى فوق، ثم أومأ للصَّبي داعيًا إياه أن يتم توقُّفه ويركن إلى السَّكينة، ولأول مرة شاهد الصَّبي وجه أبيه، وقد أخذت حُبيبات العرق تلمع في الشَّمس، ثم تفرقع فتسيل على عارضيه الأسفعين المُغضَّنين،

وقد نقل الرَّفْش إلى يده اليسرى وألقى العباءة عن رأسه، فعلقت أطرافها العليا فوق كتفيه، ثم راح ينقل خطوه داخل غابة العاقول وهو يتفحص الأرض بين الشُّجيرات، مفتشًا عن حجارة، وما إن عثر على واحدة حتى أعدّ نفسه وتهيأ، ثم التفت صوب الصَّبي وكأنه يدعوه إلى استيعاب الدَّرس الذي سيؤديه أمامه بعد قليل فبدأت أوصال الصَّبي ترتعد، لقد نطقت أسارير أبيه بشيء جديد لم يألفه من قبل. وبلمح البصر أرْدَتِ الحجارة التي قذفها الرجل الحمامة، هوت ناشرة جناحيها من دون حِراك بين الشُّجيرات، ورأى إلى أبيه وهو يستل خِنجره ويخفُّ إليها، محاذرًا أن تنغرز الأشواك في قدميه، ثم أقعى إلى جانبها، واحتزّ رأسها، فشاهد الصَّبي خيط الدم الأسود، وهو يكسِر أحد حدّي الخِنجر، ثم شاهد أيضًا الرأس الصَّغير المُغمض العينين، وهو ينقذف في وسط المسافة الفاصلة بينهما، وبعد بُرهة نهض الرجل وقد علَّق الحمامة من رجليها بعد أن أغمد خنجره في قِرابه، ولما التقت أبصارهما من جديد كان الصَّبي يجهد في سبيل كتمان ما بات يقاسيه من رُعب. لكن أباه قال له باشًّا: «هذا الصيد لك، خذ لقد فعلت ذلك من أجلك، ثم أعطاه الحمامة الذَّبيحة، وعلَّمه كيفية الإمساك بها: «هكذا أطبق على رجليها بأصابعك، واجعلها تتدلّى سائبة في الهواء، ولا تخشَ من أن تتسخ فقد جفّ دم العنق.» لكن الصبي ظل صامتًا، فقال الرجل: «هل أنت خائف؟» فأجاب الصَّبي: «لا.» ثم سار خلف أبيه الذي أعاد العباءة إلى وضعها فوق رأسه اتِّقاء حرارة الشَّمس، وعلَّق الرَّفْش في يمينه واندفع يخبُّ أسرع من ذي قبل، حتى وصلا الشاطئ ثم تفحَّص الرجل الأرض الرملية التي انحسر عنها الماء حديثًا بحيث أصبحت صالحة للبِذار- فألقى بعَباءته وكوفيته وعِقاله بين الثُّقوب القديمة التي أطلعت سيقانًا نحيفة، كل واحد منها يحمل ورقتين أو ثلاثًا. و وضع الصَّبي الحمامة على مقربة من لوازم أبيه وكأنه يؤكد بذلك إعادتها إليه، وقد تخلص من ثقلها الذي كان يشعره بالقرف والضيق، ثم اندفع راكضًا إلى الماء وهو يرفع أطراف دشداشته، تبعه أبوه فخاض في

الماء حتى ركبتيه وغسل يديه و وجهه وشرب الماء بكفِّه، قلَّده الصبي فخرج الرجل وحمل رَفْشه وبدأ العمل. وظل الصَّبي يراقب أباه الذي بات يتصبَّب عرقًا وهو يرفُس الرَّفْش، أو ينحني ليخرج من كيسه بعض البذور، ويلقيها في الحفرة المستديرة الصغيرة أو يُهيل عليها قليلًا من الرمل. ومع أن هذا مشهد مألوف بالنسبة للصبي إلا أنه جعل يطيل النظر إلى أبيه، كأنه يبحث عن شيء ما خلف حركاته الرَّتيبة، وعندما كان يلتفت إليه يصرف الصَّبي نظره إلى جهة أخرى، أو يتشاغل بمعالجة الأشكال التي يرسمها، أو التماثيل والنُّصُب التي كان يبنيها من كُرات الرَّمل التي أعدها على شكل خط مستقيم، وجعلها في متناول يده بمحاذاة الشاطئ، بعد أن نزع دشداشته وجلس تحت الشمس نصفه في الماء ونصفه الآخر على الرِّمال المبتلَّة. وكانت طبيعة عمل الرجل تجعله ينأى عن موضع الحمامة تارة ويدنو منها تارة، أو تجعله يستقبلها بوجهه، أو يوليها ظهره، وهو يصنع تلك الثقوب على هيئة أسطر طويلة موازية للشاطئ، وكان كلما استقبلها بوجهه تقع أبصاره عليها، وشيئًا فشيئًا بدأ يحسُّ بشيء من المرارة والكَدَر، ليس بسبب انكفاء تلك الجُثَّة البائسة فوق الرِّمال حسب، بل لامتزاج صورة ولده الصغير في المشهد، وهو ماثل في حضرة رسومه، وتماثيله، ونُصُبه، ولعل الصَّبي فَطِن إلى حرج أبيه وقلقه كلما أصبح بإزاء الحمامة، لأنه ما ينفك يسدِّد إلى الصَّبي نظرات فاحصة وكأنه ينوى اقتراف أمر يخجله أن يؤديه، فتعمَّد الصَّبي أن يترك لأبية فرصة القيام بذلك؛ إذ كفَّ عن الشُّخوص إليه ومراقبته كلما شارف موضع الحمامة، مخلفًا خلفه شريطًا طويلًا من الثُّقوب السَّوداء، فانتهز الأب ذلك وألقى رَفْشه ثم جذب عباءته من مكانها وغطّى بها الحمامة، تنفَّس الصُّعداء وعاد إلى العمل. ولما شعر الصَّبي بأن المهمة قد أُنجزت، التفت إلى المكان فلم يشاهد الحمامة، بل العَباءة السَّوداء وحدها، وجعل يعالج رسومه وتماثيله ونُصُبه الرَّملية كَرَّةً أخرى، لكن الرجل دأب على مزاولة عمله؛ إذ إنه ما عَتَم يقترب أو يبتعد عن الحمامة المُكفَّنة بعباءته الآن، وفكر يجب

دفنها، ثم إنه انتهز فرصة انشغال الصبي بلعبه فأعمل رَفْشه في الأرض الرِّخوة بين قدميه حتى صنع حفرة أوسع وأعمق من الثُّقوب الأخرى، أزاح عباءته وزجَّ بالحمامة الذبيحة في تلك الحفرة، وأهال عليها الرِّمال، وما إن أتمَّ ذلك حتى غرز رَفشه في الأرض بعنف أجفل الصَّبي، وشخص نحو أبيه الذي جعل يخطو باتجاهه، وقد ارتسمت على وجهة ابتسامة عريضة أكدت للصَّبي مجددًا بأن أباه رجلٌ طيب، كما كان يحسب دائمًا.»

وتفتتح مشهدها القصصي باستهلال تشكيلي يقدِّم بانوراما الحدث السَّردي بلوحة مرسومة بـ (الأسود والأبيض) مستكملًا كل ما تحتاج هذه اللوحة من مفردات وخلفيات ضرورية، ويظهر الراوي كل العلم هنا رسامًا واصفًا يبدأ هذا الاستهلال من بداية القصة حتى:

منذ خروجه من البيت بصحبة أبيه الذي كان يحمل رَفْشًا

القصة تتكون من ثلاثة مشاهد يستقل كل مشهد بشخصية من شخصياتها، يهيمن الطفل على المشهد الأول الذي يبدأ بعد الاستهلال التشكيلي مباشرة وينتهي بـ:

دون أن يتبادل مع أبيه أية كلمة عدا ما يتلقاه مستسلمًا راضيًا

الراوي هنا يتحول إلى سارد يستثمر معالم الطبيعة استثمارًا حيًّا في سبيل خلق بنية المكان التي تحتمل الانفتاح أكثر من الانغلاق مما يسهم في تركيب أرضية الواقعة القصصية.

يُختتم المشهد بالانتهاء من تأثيث الوضع النفسي شبه المستقر للطفل كي يمكِّن القصة من الانتقال إلى المشهد الثاني. في المشهد الثاني يبدأ النظام الحركي للواقعة بالتكوُّن بعد دخول الرَّمز السيميولوجي (الحمامة) إلى شريط الحدث الشِّعري، ويبدأ المشهد من حيث انتهى المشهد الأول، وينتهي بانتهاء الحوار المُقفَل بين الأب والصبي:

لكن الصبي ظل صامتًا فقال الرجل «هل أنت خائف؟» فأجاب الصبي: «لا.»

بدخول الرَّمز إلى ميدان الفعل القصصي تبدأ كل منظومات الواقعة بالاشتغال، لما ينطوي عليه الرَّمز من طاقات إشارية في استثارة خيال النَّص من خلال الجدل الحاصل بين الكائنات الطَّليقة والكائنات المكبَّلة، إذ إن «كل شيء يمكن توقعه من الطَّليقة» حسب باشلار.

ويُختتم المشهد بالحوار (الآمر) الذي يجري عمليًّا من طرف واحد حوار حاسم لا يقبل الجدل ويتَّسم بالحِدِّية والعنف، ليبدأ المشهد الثالث (مشهد الأب) بمنح منظومة المكان فرصة العمل بحرية أكبر، إذ إن موضع الحمامة (المقتولة) هي البؤرة المكانية التي تولد إشعاعًا دلاليًّا باتجاه الأب من جهة والابن من جهة أخرى، فالأب يتوزَّع مجال الرؤية البصرية لديه على قناتين، الأولى إلى الحمامة (بؤرة المكان المركزية) وهي تتفاوت حدَّة بين حركته المتوازية في الذَّهاب والإياب، والثانية محورية إلى الصبي:

لأنه ما ينفك يسدِّد إلى الصبي نظرات فاحصة

في حين يتمركز مجال الرؤيا البصرية لدى الصبي في مجال بصري واحد يتجه إلى الأب في الجزء المغادر منه ويختفي في الجزء المستقبل، مما يشكِّل لعبة بصرية شبه دائرية الحركة ، ويختم المشهد بولادة منطق فعلي للواقعة يمكن ترتيبها على النحو الآتي:

١- **مرحلة التكفين والإخفاء:** جذب عباءته من مكانها وغطى بها الحمامة ثم تنفَّس الصُّعداء.

٢- **مرحلة انتقال الفعل القصصي إلى مستوى جديد لضعف استجابة الآخر:** فَكَّرَ: يجب دفنها

٣- **مرحلة الاختفاء المطلق:** زج بالحمامة الذبيحة في تلك الحفرة.

مستوى التفاعل بين الشخصيتين الرئيستين للقصة (الأب/ الصبي) يتحدد

بوساطة القُدرات التي يقدمها الرَّمز في الحضور والغياب، على النحو الذي ينتج في فضاء القصة تعادل إشارات الدرس.

فمستوى التفاعل في الاتجاه الأول يسير بهذا النَّسق:

الصبي/ الأب/ (حاز العباءة/ الصمت)

ثم ما يلبث هذا الاتجاه أن ينقلب بعد تدمير هذا الحاجز إثر غياب الرَّمز (الدَّفن):

الصبي/ الأب/ ابتسامة عريضة + من دون عباءة

إن الأساس الفلسفي السَّردي الذي ينطوي عليه عتبة العنوان يحقِّق مستوًى تبادليًّا في ثراء دَلالة (الدرس) على النحو الآتي:

١- من الأب/ إلى الصبي= درس مشهدي... فعل + صوت.

٢- من الصبي/ إلى الأب = درس حسي ... صمت.

بمعنى أن المعادلة الناتجة عن ذلك هي أن **الصمت = الصوت + الفعل**، فالأب بوصفه مرسلًا يقدم الدرس الميداني الفعل (الصوت) إلى الصبي عن طريق الرسالة- الدرس، ويصبح مستلمًا عندما يتقبل الدَّرس الشعوري المضاد من (الصبي) ، وهكذا يقوم الصبي بدور معاكس لدور الأب في الإرسال والاستلام إذ يتبادلان الأدوار بطريقة هندسية غاية في الدِّقة والشَّفافية.

من هنا تبدأ لعبة الثُّنائيات في القصة تتقدمها لعبة (**الصمت والصوت**)، فصمت الصبي المفروض بقوة التقاليد والمواضعات هو فرصة لرحلة في الذاكرة في حين يتجه صمت الأب إلى (الآتي) الميداني، لذلك فإن (الصمت) عند الأب طارئ ما يلبث أن يخترقه (الصوت)، أما صمت الصبي فإنه مقدَّس:

لم يجرؤ قط على اختراق طبيعة أبيه الصامتة

إن (الدرس) هو رسالة من جيل إلى جيل تنقلها الحمامة- الرَّمز (قناة التوصيل)، على النحو الذي حقَّق موازنة في كيمياء القص بين الزَّمن

القَصصي الحاضر والزَّمن القَصصي المغيَّب، فالفارق الزَّمني كله بين الأب والصَّبي يستحضر في نصف نهار مغادر (النصف الثاني السائر نحو الليل- نحو الخفاء) ، إذ إن نظام السير في حركة القصة يتقدم عكس اتجاه مغادرة الشَّمس. أما اللُّعبة الثانية فهي ثنائية التَّشكيل اللَّوني (**الأسود - الأبيض**)، فالقصة مكتوبة بلغة لونية يُهيمن عليها جدل الأسود والأبيض، وينعكس هذا الجدل على الفضاء العام للقصة بما يجعل منها شرطًا سينمائيًّا يُحيل كل المستويات اللونية بقيمها المباشرة وغير المباشرة تحديدًا على هذا الجدل. وتضيف ثُنائية الرَّمز أفقًا فنيًّا جديدًا إلى لُعبة الثُّنائيات، **فالحمامة** الرَّمز السيميولوجي المصمَّم لنقل الرسالة- الدرس من / وإلى/ الأب يستمد بُعده الرَّمزي الإشاري (من الحمام الزّاجل) التي كانت له مُهمَّة استثنائية في نقل الرَّسائل بوصفه الواسطة الوحيدة ، **والعباءة السوداء** هي القطب الثاني من هذه الثُّنائية وتمثل دَلالة الغلق الكُلي. إذ كانت بالنِّسبة للصَّبيّ سرًّا من أسرار الأب، ربما أن الإنسان بوصفه وجودًا ينقسم على نصفين: نص مفتوح وآخر مغلق، فإن العباءة السوداء تغطي نصف الأب المفتوح فينغلق كليًّا على الصَّبي.

تتكرَّر **العَباءة** في القِصَّة ثماني مرات، أربع مرات تعمل مُعلَّقة وأربع مرات أخرى تعمل على الأرض، مما يحقق موازنة في آلية اشتغال الرَّمز.

إن لغة القصة وطاقاتها السَّردية تحقِّق انتظامًا فريدًا في موازنة المنظومات بما يتلاءم مع خصوصيات الواقعة القَصصية، وهذا التَّوازن والتَّناغم في عمل المنظومات يجعل كيمياء القَصّ والحَكْي في القصة بعيدًا عن أي اختلال أو اضطراب.

مفارقة رؤيا الحكاية: تجلّيات الذات الراوية وسردنة المكان

توغلت القصة الجديدة في مغامراتها الحكائية بعيدًا في أعماق الرؤيا، تستجلي كنوزها وأسرارها وتكشف عن حياتها الباطنية، لتظهرها على سطح

السرد وتعيد إنتاج الحكي فيها بآليات قصّ مبتكرة لا تعيد الاعتبار للحكي المخزون في جوف الرؤيا جسب، بل تؤسطره وتبعث فيه حياة مشرقة تؤهِّله للانضمام إلى عائلة الحكاية الجديدة، وتزجُّه في قلب حركة السَّرد بأقصى سَورتها وعُنفوانها.

قصة «واكتمل النِّصاب [٢]» للقاص مُفلح العدوان تشتغل ضمن نطاق قصص مجموعة «موت عزرائيل» على استثمار مخرون الحكي في قصة «سفينة نوح»، بكل ما تنطوي عليه هذه القصة من رؤيا دينية- تاريخية- موروث شعبية، من خلال توظيف العقدة الحكائية والانعطافة السَّردية اللافتة في حوار النبي «نوح» مع ابنه الرافض للانضمام إلى عائلة الخلاص من الطّوفان القادم، بعد أن راهن على خَلاصه الشخصي بالمكان. لكن الذات الرّاوية التي تَنكَّبت دون الابن الرّافض هنا فارقت هذه الرؤيا الحكائية، وعكست تجلِّياتها حكمة الأب في معالجة المُشكل الحِكائي في مادة الحَكي، إذ تحوَّلت الذات السّاردة «الابن» إلى ناصح ومحرِّض للأب لكي يتخلّى عن مشروعه في قيادة الماراثون المائي للخلاص من الطوفان ، باعتبار أن الخلاص في الماء وليس في البحث عن اليابسة، وظهرت إشكالية المكان «اليابسة/ الماء» بوصفها موطن الرِّهان الحقيقي لخلاص الرُّؤيا عبر سردنة المكان وتخليصه من فكرته التقليدية السّاذجة تخضع بِنية العنوان «واكتمل النِّصاب» لتشكيل حركي- دينامي يناسب منطق الرؤيا الحكائية وجوهرها السَّردي، إذ إن الواو العاطفة التى ابتدأت بها عتبة العنوان تنفتح انفتاحًا استرجاعيًّا على زمن ماضٍ وتاريخ، يقيد- فيما بعد - بفضاء القصة/ البؤرة التي استمد منها الرّاوي حكايته، وتشي بالحركة الدّائبة والنَّشاط الكبير حتى وصل النِّصاب إلى ضِفاف اكتماله، لكي يرشِّح المَتن للفعل السِّرِّي الذي يقف بانتظار شكل الاكتمال، إلا أن الاكتمال الذي هيمن على فضاء العنونة

سيتكشَّف عن نقص إشكالي في ميدان المَتن، وهو النَّقص الذي يمثِّل عُقدة السَّرد في القصة، ينفتح الاستهلال السَّردي للقصة على بيان إعلاني يؤسِّس للذات السّاردة في شكلها وانتمائها وخصوصيتها، كما يقترح فضلًا عن ذلك سياقًا أسطوريًّا لمعالجة مادة الحَكي في مقابل السَّرد:

معجزة أبي أنا!

وينفتح الإعلان الاستهلالي السَّردي الصّارخ بدوره على بِنية استهلال شارحة ومفسِّرة تعمِّق سياق أسطرة الذات السّاردة وتُشهر مفردات الإنجاز فيها، وتُظهر في الوقت ذاته عُقده السَّرد في القصة:

كان يدري بأني لن أترك هذا المكان، ويعلم أنّي أصير سمكة إن أردت، وأكون حوتًا بأمري ... وإذ تحاصرني الجدران وتضيق بي أغدو قطرة ماء، أتسلل من أي شقّ، وأنزُّ منتزعًا خلاصي!

فالصَّيرورة والكينونة والتَّحوُّلية الحرَّة التي تتمتع بها الذّات السّاردة في مواجهتها للمُشكلات تعزِّز فكرة الإعجاز من الابن اتِّصالًا بالأب، وتؤكِّد طاقة خلاص هائلة يعرفها الأب تؤهِّله للإصرار على التشبُّث بفكرة المكان بوصفه الخلاص الحقيقي الذي لا يخضع لأية سلطة خلاص أخرى.

ويُختتم التَّشكيل الاستهلالي المتضمِّن بيان الذات السّاردة مشروعه الإعلاني بأسلوبية استفهامية تكرِّس قوّة الذات من جهة، ومصالحتها التامة مع بنية المكان المخلّص من جهة أخرى:

ولدت سليل الماء، فكيف بالماء يخيفني؟

وبعد أن تستكمل الذات السّاردة تشكيلها الاستهلالي المتمركز تمركزًا هائلًا حول بؤرتها الذاتية، تنعطف مباشرة انعطافًا ظرفيًّا على مَتْن القَصّ لتبدأ معه حركة السَّرد، وتتحول فيه أنا السّارد إلى ما يشبه الرّاوي كلي العلم بالرغم من تدخُّلاته الكثيرة بوصفه راويًا مهيمنًا يقتسم مع شخصية «الأب» فضاء

السَّرد، لكنه هنا يوجّه عدسة الكاميرا المصوِّرة إلى الأب في عَلاقته بابنه وكأنه ينفصل عن شخصية الابن انفصالًا رمزيًّا كي يكون أكثر حرية في التَّصوير والسَّرد.

ففي اللَّقطة الأولى يصوِّر «الأب» الذي يقود سفينة الخلاص متدخلًا في رسم اللَّقطة وتوجيهها:

حين نأوا، كان معهم قائدًا للسفينة، وكنت أدرك أن شقاءهم بدأ مذ أخذ يزجّهم إلى جوف الفلك عنمًا وبشرًا، طيورًا وزواحف حتى اكتمل النِّصاب إلا مني ، فأحصاهم عددًا!

وهنا يتجلّى الاكتمال الناقص للعنوان، ففي حين تشي بِنية العنوان باكتمال حاصل بعد جهد من الفعل والمغامرة «واكتمل النِّصاب»، فإن جملة «حتى اكتمل النِّصاب إلا مني» تنسق هذا الاكتمال وتجعله اكتمالًا ناقصًا، إلا إذا كانت الذات السّاردة قد خرَّجت نفسها تمامًا من دائرة العدد وكان الاكتمال حتى من دونها اكتمالًا حاسمًا، مع أن صيغة الاستثناء «إلا مني» تشعِر بالانتماء أكثر من الفصل.

ما إن تنتهي اللَّقْطة الأولى التي تصوِّر الحال السَّردي على نحو مُركَّز وشامِل، حتى تنتقل الكاميرا إلى لقطة حوارية يتجسَّد فيها الحوار تجسيدًا لسانيًّا و وجدانيًّا وفلسفيًّا:

التفت إليّ ... قال: معنا أو يكن في الماء نعشك! حدَّقت به ... كانت عيونه جافة إلا من دمعة وكنت أخشى أن يُطلق سراحها .. فيها يكمن السرّ! تأملته... تساءلت: الماء ميلاد الحياة، عرش السماء وميثاق الأرض، هذا ما علَّمني أبي فما الذي أنسه معنى الماء ؟»

يتحصَّن فيه الطَّرفان «الابن / الأب» كُلٌّ بفكرته ومنهجه ورؤيته، في مقابل نقد الفكرة الأخرى والمنهج الآخر، والرؤية الأخرى، بحيث إن فكرة

الخلاص تتجاوز حدود المكان بوصفه مكانًا محددًا «الماء / اليابسة»، وتنتقل إلى فكرة فلسفية – وجودية تتصل بالموقف السَّردي والرُّؤيوي الذي تنفرد به الذات ولا تخضع فيه لضغط الجماعة، ويتجلى فيها الخاصّ خارج سُلطة العام. تتحوَّل الكاميرا عن اللَّقطة المُلتبسة التي تتفاعل فيها الذات السّاردة «المصوِّرة» مع تفاصيل الوضع السَّردي العامّ ممثلة بشخصية «الأب» المحاورة، وتتجه صوب بؤرة السَّرد المركزية لتصوِّر أحداثها في لقطة جديدة بعد انفصال الذات السّاردة عن حرارة اتصالها بالصّورة منتقلة إلى موقع الرّاوي كُلِّي العلم:

غابوا...أخذت السنون تسبح معهم حين ابتعدت السفينة، وما كانوا يشعرون ... أربعون عامًا في البدء قبل أن ينقطع انهمار الماء، ثم حبسهم أربعين سنة أخرى حتى ترسو السفينة وأتبعها أربعين سنة حتى يجفّ الماء، فماذا تبقّى إذن؟

إذ يشيّد الراوي فضاء السَّرد عبر إنعاش الوضوح الزَّمني والمكاني الذي يفصِّله تمامًا عن الحال السَّردي العام في المتن، على النحو الذي ينعطف فيه إلى لقطة إعلانية حاسمة تعادل بيانه الاستهلالي الأول في مُفتتح الاستهلال:

اخترت الماء ...

وهنا تحقَّق الانفصال الكامل بين اختيارين ومشهدين ورؤيتين ومنهجين وفلسفتين، وحين تستقل الذات السّاردة بوضعها الاستقلالي المنفرد تعود إلى محاورة ذاتها محاورة استرجاعية:

حذَّرته: يا أبت، لا تزجّ نفسك مع الحشرات وأراذل المواشي، وتنصِّب نفسك ربّانًا لسفينتهم، كن معي واختر الماء ! رفض، فدعوت له بالرحمة ...

تُحسم العُقدة نهائيًّا بعد أن يتحصَّن كل منهما بفكرته التي يعتقد بصوابها عبر الاختلاف في زاوية النظر الفلسفية إلى جوهر الزمن والمكان والخلاص.

ثم يستجمع الراوي كل قوى التصوير في كاميرته ليصوِّر محنة الحدث السَّردي في صورته النِّهائية والحاسمة، إذ تبدأ اللَّقطات الصَّغيرة بالانهمار في أرض السَّرد كما ينهمر الماء ليغطّي سطح اليابسة:

«سار باتجاه السفينة ... أغلق أبوابها وأحكم سدّ منافذها... رفع أشرعتها وأنا أتبعه حتى آخر كُوَّة فيها... كانت الدمعة تكاد تَطفر من عينيه وكان يريد أن يقول شيئًا، يريد أن يلوِّح لي بيده مودعًا، غير أن تضاريس الخوف كانت بادية على ملامحه ... عند آخر كُوَّة اقتربت منه، تمتمت: أبتِ !

فأشار لي بالصَّمت وهمس بأذني: أخاف عليك منهم! تأملت من خلال الكُوَّة كل من حوله من الكائنات، لم أرَ إلّا اللائي يمشين على أربع بأنياب كالذئاب ولم يكن إلا هو بينها واقفًا على قدمين وينبض بقلبي... تمسَّكت بيده، هذيت: يا أبتِ!

شدَّ على يدي و وشوشني خائفًا: كانت مؤامرة، وهذا خلاصهم! أبي كان حارس السفينة... وكنت في الماء أراه يلوِّح لي مثل سجّان ينهي موعد الزيارة! أغلق الكُوَّة، فبدأ انهمار الماء...

يتكشَّف التواصل بين قطبي السَّرد عن حميمية بالغة تعكس تغلِّب العاطفة على الفكرة في مشهد المشاعر، كما تغلَّبت قبل حين الفكرة على العاطفة في مشهد الرؤية، فكلاهما ذاهب إلى خلاصه الشَّخصي، ناظرًا بعطف وخيبة إلى الاختيار الخاطئ للآخر.

لذا فإن حركة السَّرد في التَّواصل والانقطاع تؤلِّف نظامًا حركيًّا حسّاسًا يُنذر بنهاية عالَم وقيام عالَم جديد بديل له، من خلال طوفان الأب «الخارجي» وطوفان الابن «الداخلي»، وما يختزنه كل طوفان من فكرة للخلاص تناسب الحدث في سياقه الخارجي أو الداخلي.

وبالوَحدة السَّردية الأخيرة – الحاسمة – في مشهد البؤرة المركزية للسَّرد

«أغلق الكُوَّة، فبدأ انهمار الماء» يكون طَرفا العقدة السَّردية قد ذهبا كل في اختياره.

تنفرد بعد ذلك الذات السّاردة بمشهد الخاتمة متأملة الحال السَّردي، بعد أن حققت مفارقتهما ومغامرتها في رؤيا الحكاية باستكمال تجلِّياتها، وتحويل الالتباس في المكان الطبيعي «الماء / اليابسة» إلى التباس سردي – قَصَصي يغني ذاتها ويكرِّس روح المغامرة فيها:

سعيدًا كنت، وكانت السفينة تتكئ على الماء وتمشي ... تأملتها مبتعدة فتذكرت دمع أبي ... كان سجانًا أنقذ كل الذين معه في السفينة وبقي مائة وعشرين عامًا يبحث لهم عن أرض بلا ماء يكملوا حياتهم فيها!

حيث تنهض عتبة الخاتمة على معالجة سرد – فلسفية لفكرة الزمن «مائة وعشرين عامًا»، وفكرة المكان «كان سجانًا / يبحث لهم عن أرض بلا ماء»، وفكرة الحدث «يكملوا حياتهم فيها »، وما تنطوي عليه هذه المعالجة من استرجاع سيميائي لإشكالية «الحياة والموت» فيما يتصل بالمحتوى الرَّمزي والسيميائي المركَّز سرديًّا في عنوان المجموعة القصصية «موت عزرائيل»، وما يترشَّح عنه من لقطات ومَشاهد وسُرود مُمكنة.

مظاهرة القص التشكيلي وشفرة الحجب

غامَر القَصّ الجديد بانفتاح شديد الانتباه على جوهر اللَّحظة القَصَصية المُنتخبَة، وإخضاعها لطاقة سرد هائلة تكبِّرها وتوسِّع مدياتها وتفتح عزلتها المُتجوهرة في دائرة حجب خلف قناع إعلاني يزيفها ويحجر على خطابها. تبدأ مغامرة القَصّ الجمالية مع التَّحرُّش بالمكان داخل رؤيا الخطاب، وإحالته على المرجعية المكانية براهنيتها الطبيعية الخالية من تدخُّلات التنميق الأيديولوجي لإحداث تغيير جيوبوليتيكي في بنيتها الجمالية والحضارية في مشهد التَّلقّي.

تصرِّح قصة «العمى» [٣] للقاصَّة (نورة محمد فرج) بهذه الأسئلة ابتداء من عتبة العنوان، فـ «العمى» بهذا التَّجريد التَّعريفي الخالي من الوصف والتَّحديد يكتنز كل دَلالات الإخفاء والحجب والتمويه والحيلة، فضلًا عن دَلالات عزل البصر والبصيرة وإظهار قَدْر عالٍ من التَّواصل المُزيَّف مع الآخر، إنها شَفرة الحجب التي تفصل عالمين وفضاءين ومكانين وزمنين و وجهين ورؤيتين.

تنفتح ستارة الحكي بمقول خارجي محرِّض:

قالت لنا المعلمة: أريد منكن أن ترسمن مدينتكن

إذ يوجِّه الاستهلال الإعلاني الموجَز حركة السَّرد باتِّجاه مظاهرة تشكيلية تستجيب للمقول وتنفِّذ إرادته. وفي الوقت الذي يشرع فيه المتن النَّصي بتحرير استجابة جماعية على لسان الذات السّاردة في تجهيز الأدوات وبدء اللُّعبة:

أخرجنا الأقلام والألوان ودفاتر الرسم. وبدأنا

فإن الذّات السّاردة ما تلبث – وعلى نحو سريع وخاطف – أن تُحيل العملية بأكملها إلى دائرة السَّرد الذّاتي المُتمحورة حول ذاتها السّاردة، بوصفها تمثيلًا خاصًّا واستثنائيًّا للكل الجَمعي الماثل في الهيئة العامة للمشهد، وباستخدام الأسلوب الاستفهامي المُشبَع بالشَّكّ والحيَرة والقلق والرّيبة:

ماذا سأرسم ؟

ثم تخضع حساسية المكان لتقسيم تفصيلي إجرائي لمعاينته رؤيويًّا ومقاربته تشكيليًّا، ويبدأ فعل المظاهرة التَّشكيلية مع انتخاب أشد أشكال المكان حضورًا وإثارة:

أولًا الأشجار. أي أشجار ؟ لم أر هنا سوى النخيل وأشجارًا أخرى صغيرة يابسة. النخيل جميل. سأرسم الكثير منه. بأطوال مختلفة على الورقة.

فتُختزل الأشجار إلى نوع واحد لا يسمح جَدْب الأرض وقلَّة خصوبتها وصعوبة مناخها وجفافه إلا بانطواء المكان على هذا النوع الوحيد «النخيل»، لذا لا جدوى أمام الحقيقة من افتعال / رسم أنواع أخرى تحجب قدر النوع الواحد والأنموذج الواحد والشكل الواحد والحساسية الواحدة.

يتناسل السؤال الكبير الذي اقترحه المتن النَّصِّي أسئلة تُعنى بالتفاصيل والأشكال والألوان والمفردات على النحو الذي يستجيب للفعالية التشكيلية في الرسم، فبعد سؤال الأشجار يتحرر سؤال البيوت وهو ينطوي على أكثر الصُّور تقليدية للمكان:

وماذا أرسم أيضًا ؟ في خلفية اللوحة سأرسم البيوت. رسمت أشكالًا مستطيلة ومربعة، هل أرسم الأبواب ؟ ولكن للبيوت أسوار عالية تحجب أبوابها، تركت الأبواب ورسمت بدلًا عنها أسوارًا. والنَّوافذ؟ في بيتنا نوافذ كثيرة، لكنني لم أرهم يفتحون أي واحدة منها. إذن، لا فائدة من النوافذ، لن أرسمها.

وهنا تتمظهر أطياف عتبة العنوان في تحريك شفرة الحجب على جسد الأنموذج المكاني النَّصِّي باستخدام الإشارات المُتضافرة الآتية «للبيوت أسوار عالية/ تحجب الأبواب/ أسوارًا/ النوافذ؟ لم أرهم يومًا يفتحون/ لن أرسمها» ، وهي تقيِّد المظاهرة التشكيلية بنقل المُقترب المكاني «البيوت» مدجَّجًا براهنيته العازلة، ومحمَّلًا بأسئلة المدنية والحضارة المحجوبة في فضاء الاستفهام المظفور شفريًّا مع لسان الذات السّاردة، والمعبِّر عن رؤيتها المكثَّفة في عتبة العنوان.

أما سؤال «الناس» فهو سؤال عابر لا يتكشَّف عن أي حضور مرئي ومباشر يمكن التقاطه لتجسيده تشكيليًّا:

الناس، أين أرسم الناس؟ هذا هو الشارع. شوارعنا لا أحد يسير فيها.

وبالتالي فإن الوحدة التشيكيلة الضرورية لرسم «المدينة» ستقلل من فعالية

المظاهرة التشكيلية، فهي غير موجودة ضمن مدى بصري يسهِّل التقاطها لأنها قابعة ومتلبِّثة في دائرة «العمى» . إلا أن ثمة بديلًا ظاهرًا يمكن أن يكون حاويًا- على نحو ما- للوحدة السابقة:

فقط السيارات. إذن سأرسم سيارات كثيرة. رسمت سيارات مختلفة، رسمت داخل السيارة العالية رجلًا بشارب، يرتدي غطاء رأس. الشُّبّان يحرصون على استقامة غطاء الرأس عدم تعرُّضه للتَّجعُّد. رسمت غطاء رأسه مستقيمًا جدًّا. رسمته بالمِسطرة.

ولا شك في أن التَّشديد العالي في إخضاع التَّصوُّر والظَّنّ وليس الرُّؤية البصرية للفعل التشكيلي «رسمت غطاء الرأس مستقيمًا جدًّا، رسمته بالمِسطرة» من شأنه تكريس شَفرة الحجب واستبدال حساسية الرّوح التشكيلية في التقاط نبض المدينة وحيواتها بالأداء الرِّياضي الصّارم الجفاف والحياد لأدوات الرَّسم. ثم تتواصل الأسئلة التي تفترض احتمالات إغناء اللوحة وشحنها من طرف الساردة/ الطفلة بالمفردات التي تكوِّن وجهة نظرها الحواسِّية في موضوع الرَّسم، وتطرح أنموذج «النساء؟»:

والنساء؟ ليس هناك نساء يمشين في الشَّوارع هنا. سأرسم واحدة تهمّ بركوب إحدى السيارات . صديقات أختي يستخدمن الكثير من الماكياج، سأرسُم للفتاة كحلًا وألوِّن خديها وشفتيها بالأحمر. وشعرها بأي لون؟ سأجعله أصفر أو برتقاليًّا. نعم. ملابسها سوداء فقط. لا يظهر شيء من ملابسها المُلوَّنة.

فتبرُز أيضًا معالم الحَجب والتَّخفّي والتَّصنُّع والمُوارَبة، وتعزل الفرح تمامًا من دائرة التَّشكُّل الصّوري للوحة. وتتضاعف صور هذه المعالم شكلا ودَلالة حين تلوِّن أداة الرّاوي الرَّسّام/ الطِّفلة الأرصفة باللون الرَّمادي، وهو لون مُخاتل ومُلتبس وحادّ في حياديته:

الأرصفة رمادية، رمادية لا نهاية. هذه هي المدينة حين انتهيت، رفعت إصبعي وترقبت مجيء المعلِّمة كي تمدح لوحتي، أصغيت إلى كعب حذائها يقترب مني، حتى رأيتها أمامي.

إذ تصل اللوحة بهذا اللَّون الحاوي للألوان السّابقات بدرجة عالية من التَّداخل والتَّفاعل والتَّماهي، إلى حال من التَّبلور والاستكمال على النحو الذي تكون فيه جاهزة لتدخل الآخر/ الشَّخصاني، وهو آخر عدائي يتغافل عن الحقائق ويسعى إلى فرض تزييفها حتى وإن ظهرت على سطح لوحة.

وهنا ينحرف السِّياق السَّردي في مظاهرته التشكيلية خارج إطار اللوحة ليتدخل آخر/ الشَّخصاني تدخلًا ضاغطًا وموجِّهًا وحاجبًا لرؤية عبر فرض رؤية أخرى مزيَّفة، تتلاءم مع زيف المفردات التي سعت آليّات الرَّسم إلى كشفها وتعريتها:

رفعت لوحتي بين يديها، أعلم أنها تحدق فيها أشعر بالخجل، لا أستطيع أن أرفع وجهي إليها.

ببطء وحذر أرفع عيني، فوجئت بالورق يلوح وجهي بعنف، قذفت دفتر رسمي على الدُّرج أمامي، شعرت بشيء يخنقني، وبرغبة لأن أنفجر بالبكاء، لماذا؟ أخذت تشير إلى اللوحة بإصبعها، ما هذه اللوحة البشعة؟ أ لا تعرفين سوى اللَّون الرَّمادي؟ أين الأشجار؟ أ لم تري أبدًا شجرة في حياتك؟ وهذه المربعات هي تسمينها بيوتًا؟ أين الأبواب والنوافذ؟ كيف سيدخل ويخرج منها الناس؟ هل هم أشباح كي يدخلوا ويخرجوا من دون أبواب؟ أ ليس في منزلكم شبابيك؟ والناس؟ أين الناس؟ رجل واحد في السيارة، وما هذه القُبَّعة العجيبة على رأسه؟ وفتاة واحد فقط، ملابسها سوداء؟ أ ليس لديك ألوان أخرى في علبتك كي تستخدميها؟ أم أن اللون الأحمر نفد وأنت تلوِّنين وجهها بهذه البقع الكبيرة؟ وما هذا الشعر الأصفر؟ ما لون شعرك أنت؟ أ ليس أسود؟

تتكشف المحاوَرة التشكيلية عن ظهور جدل حواري بين طرفي المعادلة السَّردية، ففي الوقت الذي نجحت فيه الذات السّاردة للرّاوي الذاتي في رسم مشاهد اللوحة، وتشفير دوالِّها باقتراح تأويلات كثيرة، فإن الآخر « المعلِّمة» تقف في الطرف الآخر/ الضِّدّ من هذه المعادلة السَّردية، وتطرح وجهة نظر مفارقة تحجب وتزيِّف وترقِّع وتستبدل الألوان وتفترض الصور، لكي تلائم السوق الاستقبالي الذي يفصله «العمى» عن إبصار الحقائق في مكوِّناتها التَّشكيلية الموازية لتصوُّرها المنمَّق والمعدَّل. لذا فإن أسئلة الأشكال والألوان والخطوط والهيئات تقع جميعًا في دائرة «العمي»، وهي يحكي حكاية أخرى تكذِّب الحواسّ البريئة والنَّظيفة والدَّقيقة، لكنها بقدر عال من الطُّمانينة والسَّلام في نسق السوق الاستقبالي الذي يفصله «العمى» عن إبصار الحقائق في مكوِّناتها التَّشكيلية الموازية لتصوِّرها المنمَّق والمعدَّل. لذا فإن أسئلة الأشكال والألوان والخطوط والهيئات تقع جميعًا في دائرة «العمى»، وهي تحكي حكاية أخرى تكذّب الحواسّ البريئة والنَّظيفة والدَّقيقة، لكنها تنتظم بقدر عال من الطُّمأنينة والسَّلام في نسق السوق الاستقبالي وهو يفترض الأشياء ولا يستقبل الوقائع إلا بعد التَّعديل وإعادة الإنتاج، تصل الحكاية في مظاهرتها التشكيلية ذات النشاط الثُّنائي الضِّدّي إلى حالة إقفال معينة، لكنها تقترح حكاية تشكيلية بديلة تأخذ بعين الاعتبار أخطاء الحكاية الأولى حتى تتمكن من النجاح في مهمتها السَّرد- تشكيلية، بعد تغييب الذات السّاردة بتكريس وجهة نظر الآخر الذي يوجِّه العملية السَّردية ويفترض أنموذجه على شكل روايتها وأسلوبها:

سحبت الدَّفتر من أمامي، أمسكت الورقة ومزَّقتها، وقالت: «أعيدي الرَّسم مرة أخرى.»

انكفأت الذات السّاردة على أنموذجها المهزوم أمام قوى التَّغييب والحجب، في مونولوج داخلي يتصرف بالزَّمن والمكان تصرُّفًا مفتوحًا

يجرِّب بناء حكاية جديدة في ظل وضع نفسي بالغ الحراجة والتَّعقيد والعجز:

شعرت بأشياء كثيرة تتجمع في حلقي، تتصاعد وتتضخم. شعرت بأغشية كثيرة تغلف عيني. أفركهما وأمسح الدموع، فيعود.

أمسكت القلم وأخذت أرسُم خطوطًا، كانت الخطوط مرتعشة، نظرت إلى وجه المعلِّمة بسرعة، وأخفضت نظري.

كم تمنيت لو آخذ نظارتها، وأحطِّمها. تمنيت لو أمسك منديلًا وأمسح به البقعة الحمراء من على شفيتها ، ثم ألوِّث وجهها كله به. تمنيت أن آخذ مِقصًّا وأجز لها شعرها المصبوغ. لن أترك لها سوى جذورها السوداء. بقيت أدافع تلك الأشياء المتجمعة في حلقي، تتضخم، وتؤلمني، وأدفعها، حتى دق الجرس وخرجنا. حين خرجت كانت ساحة المدرسة رمادية، لون الإسفلت وكانت هناك شجيرات باهتة صغيرة ...

يدفع بالمونولوج إلى «حلم يقظة» يوفِّر لها الانتقام وإعادة الاعتبار لنظافة الأشياء وبراءتها، وإنهاء حالة «العمى» التي تهيمن على الوضع السَّردي وتسيِّره على وَفْق مقتضياتها ورؤاها المُلفَّقة الكاذبة والمعزولة عن الضَّوء والإبصار الجلي، ولا يوقف هذا الحُلم سوى إعلان «الجرس» عن نهاية «الحصة» وبالتالي نهاية «حلم اليقظة» بحالة إقفال زمنية ثانية، تفتح الفعل السَّردي على فضاء الخارج لتحقِّق الذات السّاردة من صدق رؤيتها مرة أخرى على أرض الواقع:

حين خرجت من سور المدرسة تطلعت إلى الشَّوارع والبيوت، رأيت سيارات كثيرة ولم أر أحدًا يمشي، رأيت البيوت ولم أر أبوابها، أعلم تمامًا أن لها أبوابًا يدخل الناس منها ويخرجون، ولكن أسوارًا عالية تحيط بالمنازل.

إذ تجد المفردات والأشكال والألوان والخطوط كما أثبتتها في لوحتها تمامًا، على النحو الذي يبرِّر رسم السؤال الكبير الذي يحيط القصة بحدود

استفهامية ذات علامات كبيرة تمثل مقولة الخطاب في القصة:

لماذا مَزَّقت لوحتى إذن؟

السؤال الذي يدفع الذات السّاردة لتجديد حلم اليقظة:

كم أتمنى أن أكسِر نظارتها فلا تعود ترى!

لتقفل القصة بجملتها البصرية الحاجبة «فلا تعود ترى» تحقيقًا لفضاء عتبة العنوان «العمى» ، وتكريسًا لعنصر المكان بآلياته القائمة على العزل والإخفاء والتَّستُّر، وعنصر الزمن الذي يحجب الرؤيا ويغيِّب الحقائق ويمحو حلم الذات السّاردة في التعبير عن جوهرها.

المفارقة السرد-درامية وإشكالية المنظور المكاني

تعدّ تِقانة المفارقة إحدى أهم التِّقانات التي تستخدمها القصة القصيرة لفتح آفاق أسلوبية جديدة ومتنوعة أمام تطوير أنموذجها السَّردي، وتحقيق حالة إدهاش خاطفة تثير الأسئلة وتحفِّز ذِهن التَّلقّي- في مجال كسر أفق التَّوقُّع- على إحداث تعدُّدية في زوايا منظوره، فضلا عن التعامل الحرّ مع الإيقاع السَّردي المتنوِّع لفن القصة القصيرة.

لكن المفارقة التي تعتمدها القصة القصيرة لا تكتفي بشكل المفارقة وصيغتها في كسر أفق التَّوقُّع، ونقل الاهتمام القرائي في متابعة الحدث القصصي من اتجاه إلى اتجاه آخر مضاد في السبيل إلى إحداث دهشة عابرة لدى المتلقي، بل تتجاوز ذلك إلى مستوى سرد- درامي يخرج بها إلى موقف ورؤية و وجهة نظر وفلسفة تتدخل في منطقة التلقي تدخلًا معزَّزًا بالطّاقة السَّردية في تخصيب الحدث وإثراء دلالاته، وبالطاقة الدِّرامية في شحن الموقف القَصصي الذي تشتغل عليه المفارقة بقدر عال من الغني في نمو ميكانزمات الحدث داخل بطانة هذا الموقف.

وإذا ما عاينا قصة «الزفاف» [٤] للقاصة (نهلة الجمزاوي) في ضوء

هذه المقاربة، فسنلحظ مفارقة حدثية تعبِّر عن وجدانية الموقف في إطاره الموروث الشعبي، وهو يتكشف عن أسلوبين متضادَّين في السُّلوك والتَّصرُّف بإزاء الواقعة القصصية، يعبِّران عن إشكالية مفارقة في جدل التفاعل بين شكلين تعبيريين، أحدهما معدٌّ للحزن وآخر معدٌّ للفرح، يتحدَّران أساسًا من فضاء عتبة العنوان . فحالة «الزِّفاف» في المنظور التقليدي هي حالة فرح لإعلان خطاب الزواج بين رجل وامرأة لكنها تنحو في مستوى منظوري ثانٍ مَنحًى آخر في زفاف الشهيد إلى الأرض، وهي حالة تعبيرية ملتبسة بين الفرح والحزن تظل تتردد نفسيًّا واجتماعيًّا بين المعنيين، وهما يتكشفان عن إشكالية في المنظور المكاني بين مكان عُرس ينتج فرحًا دائمًا وحِراكًا مستقبليًّا متَّجهًا بقوة إلى الحياة، و«قبر» يذهب بـ «الشهيد» إلى حضور ميتافيزيقي دائم بقوة الخلود في الشهادة. لكن استجابة المحيط الاجتماعي والماحول الطبيعي يظل ملتبسًا بين حزن الفِقدان والغياب في راهن الحدث، وفرح الخلود في ميتافيزيقيا الذهن، تهبط عتبة العنوان «الزفاف» إلى استهلال مركب مُشبَع بالتفاصيل والمفردات، ومزوَّد بطاقة تصويرية كثيفة لمشاهد مرشَّحة للإسهام في صناعة الحدث، وتبدأ اللقطة الاستهلالية الأولى بتصوير المكان ببعديه العامّ والخاصّ، وإطلاق الإشارة السيميائية الأولى لتوكيد دلالة الاستشهاد في حادثة الموت:

تجمعن حول المكان الذي يتوسطه صندوق كبير تنزّ من جنباته الدماء

فالأرضية الفضائية المستوعبة هي «المكان» الذي يتمركز في حيِّز وسطي ملقى فيه «صندوق كبير» يحتوي على «الشهيد» بدلالة «تنز من جنباته الدماء»؛ إذ يكفَّن الشهيد – حسب الموروث الشعبي – من دون غسل دمائه لأنها طاهرة تذهب به إلى فضاء الخلود في الجنة. كما يشير الفعل الجمعي الأنثوي «تجمعن» إلى الحال الحركي الواعد بالاستمرارية والفعل بعد استكمال رسم

اللقطات والمشاهد المتضافرة في بانوراما الاستهلال.

اللَّقطات المكوِّنة لفضاء الاستهلال تتحرك فيه تحرُّكًا دائريًّا إيقاعيًّا تتفاوت فيه الأصوات المُنتجة للإيقاع قوّة وضَعفًا، كما تتفاوت في طريقة إنتاجها له ورسمها لمعالمه:

الهواء مضمَّخ بالبكاء، وعلى شجرة التوت، وقفت قبَّرة تصفق بجناحيها.
الصُّراخ يتدلى من رأس أم عدنان ليتحول إلى عويل ونحيب، فيما ترتفع على شفتيها الزَّغاريد.
بكاء الناي وصهيل اليرغول، ومواويل- الدلعونا- ودبكة «زريف الطول».
الابتسامة التي تغتصب حُمرة وجهها، لتبدل جمرة عينيها بألق عجيب.
الأصوات تتصاعد في رأسها حتى يخال لها أنها تسمع دويًّا هائلًا ودُوارًا يشدها إليها.
التصفيق يتعالى والزَّغاريد تغرق الصمت تمامًا في بحورها وأم عدنان تطلق صوتها للغناء «طلع الزين من الحمام. الله واسم الله عليه.

فالاندفاعة الإيقاعية الأولى «الهواء مضمَّخ بالبكاء/ قبَّرة تصفق بجناحيها» تطلق أنموذجين متناغمين سيميائيًّا بالنظر إلى الشكل العام للصورة، الهواء المشبع بصوت البكاء يستجيب لتصفيق جناحي القبرة من أجل أن يلوِّن صوت البكاء من جهة، ويشحن صوت التصفيق بطاقة البكاء من جهة أخرى. إلا أن الاندفاعة الإيقاعية الثانية تتنقل بهذا التناغم الصوتي إلى وضوح إيقاعي بارز في حضور إيقاع البكاء مرتبطًا بمعاني الحزن والفقد «الصُّراخ/ عويل/ نحيب/ الزَّغاريد»، ثم ما يلبث في الاندفاعة الإيقاعية الثالثة أن يتحول إلى مهرجان إيقاعي يوظف إمكانات الفلكلور والموروث الشعبي الغنائي، لنقل إيقاع البكاء بحسه الفرداني إلى احتفال شعبي يسعى- بفرض لا شعوره الجمعي- إلى تقليل حجم الحزن عبر فتح الذاتي على الجمعي «بكاء الناي/ صهيل/ مواويل/ دبكة» وهو ما يؤدي إلى تراجع مؤقت في شدّة الإيقاع

وعلوِّه، إذ تنحرف الاندفاعة الإيقاعية الرابعة إلى تعبير إيقاعي رومانسيّ «سمعبصري» يتمثل في «الابتسامة/ ألق عجيب»، لكنه يعود لفي الاندفاعة الإيقاعية الخامسة إلى مستوى الشدَّة والارتفاع «الأصوات تتصاعد/ دويًّا هائلًا»، داخلةً ومتعمقةً في المشهد الاحتفالي الشعبي مرة أخرى في الاندفاعة الإيقاعية السادسة «التصفيق/ الزَّغاريد/ تطلق صوتها/ للغناء».

وعلى الرغم من أن شخصية «أم عدنان» هي البؤرة الشَّخصانية الرئيسة التي تتمركز حولها بانوراما الاندفاعات الإيقاعية بحركتها الدائرية، إلا أن المحيط الجمعي الذي يحيط بالبؤرة يحقِّق معادلًا موضوعيًّا وإيقاعيًّا ونفسيًّا بينهما، ويرسم صورة العَلاقة التي ستجد صداها واضحًا في المتن النَّصّي. تُسلِّط كاميرا الراوي كلي العلم عدستها على البؤرة الشَّخصانية المركزية في القصة «أم عدنان» وهي تزرع في المكان حضورًا إيقاعيًّا يستلهم كل تلك الاندفاعات التي كرَّستها بنية الاستهلال، وتحريض الجسد على إظهار أعلى طاقة تعبيرية حركية تحرِّره من هيمنة الثبات المستجيب لزحف الحزن، وكأن الحركة لا تسمح لحالة الحزن بالتَّلبُّث والمُكوث.

إنه نوع من الدِّفاع عن الذات ومقارعة الموت بحركة الجسد وتماهيه مع الإيقاع المتفجِّر من حرارة الحادثة الحكائية وصخبها المشحون بالفِقدان:

تنهض من مكانها وتلف على وسطها شاشتها البيضاء، وهي تطلق الزَّغاريد بصوت مبحوح وتبدأ الرقص. الأخريات يطالعنها بعيون مليئة بالقلق والخوف وهن يضربن كفًّا بكف. إحداهن همست في أذن أختها: واحسرتاه لقد جُنَّت أم عدنان.

أجابتها: لقد كان «زينة» الشباب. الغناء يصعد في رأس أم عدنان حتى لتخاله أصبح كشجرة التوت التي تقف عليها القبرة. الأهازيج التي تتناثر من بين شفتيها تحرث في رأسها شوارع مليئة بالضَّباب والدُّخان واليرغول، ما أقسى

هذا اليرغول الذي يفجر في الرؤوس الضَّجيج. الزَّغاريد تخرج مبحوحة من حنجرة أم عدنان وهي ترقص بانسجام مَهيب وتصفق بيديها وتغني:
«عريسنا زين الشباب» ثم تضيف: إمه ... يا مه... يا فرحة إمه...
تدور حول نفسها وهي تحث البنات الواقفات اللواتي يتطلعن إليها. معي يا بنات عليكن بالتصفيق... التصفيق ولا غيره. البنات يطالعنها من وراء مناديلهن السود المبللة بالدموع ومن عيونهن يتساقط الجمر.

ولعل استدعاء «أم عدنان» المتكرر لـ «البنات/ الأخريات» لدعم حركة جسدها وتوسيع حجم حضوره وتأثيره في المكان، إنما يأتي استجابة للارتفاع بالإيقاع التعبيري الفردي إلى حفل جماعي تشعر فيه الذات المأزومة بالمشاركة، على النحو الذي يقلل من إحساسها البؤري الفرداني بقوة الفقد والغياب والموت.

تتمترس كاميرا الراوي في مكان مثالي يشرف على أحداث الواقعة القصصية مستوعبًا حركة المكان وإيقاعه على نحو كلي، لتنتقل العدسة من مشهد إلى آخر منشغلة بنقل المشاهد المصوَّرة من دون تدخلات تفصيلية. المشهد الأول يصوِّر حادثة تبدو وكأنها منفصلة عن إيقاع الحدث المركزي:

تحت شجرة التوت يجلس طفلة وطفل، الطفلة تمشِّد شعفة قطتها بحنان وهي ترقب المشهد وتنقُشه على جدران ذاكرتها الطَّرية.. فيما يعبث أخوها الصغير الذي لم يحسن الجلوس بعد ببطاقة كارتونية، تهجم عليه أم عدنان وتنتزع من فمه البطاقة التي تبللت برِضابه، ثم تمسحها بثيابها وتقوم بتقبيلها، الطفل يركل الأرض بقدمه محتجًّا وهو يطلق صُراخًا لا يعبأ به أحد.

إلا أن تدخُّل «أم عدنان» لا نتزاع البطاقة من الطفل وتقبيلها، وتركه «يطلق صُراخًا» يسحب الحادثة إلى ميدان السَّرد على نحو ما، فضلًا عن أن الطفلة والطفل يمثلان حُلمًا مقتولًا يتمظهر تمظهرًا مرئيًّا على أرض الواقع السَّردي

في هذا المشهد. وتتدخل شخصية «الأب» في المشهد المصوَّر الثاني بإيقاعه الرَّتيب وملامحه شبه الغائبة قياسًا بشخصية «الأم» فائقة الحضور:

رائحة الطعام تفوح من القدور المُطهَّمة بالشحار.. ثمة رجل يراقبها هو يحرك ما بداخلها «بالمغرفة» التي ينكسها بيده مردِّدًا:
«أما آن لهذه الحجارة أن تنضج؟ »
يرفع رأسه إلى السماء فيرى غيمة سوداء تدفعها الريح.. يود لو أنه يشدّها من عنقها. يهرع نحو عصاه ويلتقطها ويشارك أم عدنان الرقص، إنه الوحيد من بين الموجوين الذي يحق له أن يتقاسم الرقص الآن مع أم عدنان.

لكنه يدعم موقف الأم- شكلًا وإيقاعًا- ويسهم في مضاعفة حركته باتجاه إشاعة جو إيقاعي يوحي بالمشاركة والجمعية. وتلتفت عدسة الكاميرا مرة أخرى إلى «البنات» وهن ما زلن في حالة مراقبة وترقب لشحن أجسادهن بالإيقاع وصولًا إلى دخول فاعل ومشارك:

البنات ما زلن يطالعن المشهد بعيون كالجمر، والدماء تسيح من الصندوق حتى تنقع ثيابهن.

أما الشخصية الأخرى التي تستجيب لفضاء العنونة «الزفاف» من ناحية وتتلاءم مع حالة «الاستشهاد» من ناحية أخرى متمثلة بـ «امرأة بثوب نظيف»، فإنها تصطفّ بجانب بقية الشخصيات لتعلن عن حضورها الميداني أو الرَّمزي- حسب نوعية التأويل القرائي- وتوجِّه القراءة نحو نمطين من أنماط المفارقة:

امرأة بثوب أبيض.. دخلت حَلْقة الرَّقص راكضة، وقد نثرت شعرها الأسود الطويل الموشّى بالحناء على كتفيها وأفردت يديها، فلمعت الخواتم من بين أصابعها. رفعتهما نحو السماء حتى بان بياض إبطيها وكأنها تريد أن تمسك الهواء. تلوت بين الرجل والمرأة.. ثم شبكت يديها بأيديهما، واشتد الرَّقص

حتى ارتجَّت الأرض تحت الأقدام، البنات ما زلن يُحملقن ببلاهة من وراء المناديل السّود التي تبلَّلت بالدُّموع، عيونهن بدأت تغلب عليها الصُّفرة وكأنها سراج ذابل.

يتحدَّد النَّمط الأول في فضاء البياض والرَّقص المرتبط بحالة «الزِّفاف» مع فضاء الصُّندوق الذي يتوسَّط الحيِّز المكاني ويحتوي على الموت، أما النمط الثاني الذي يرتفع طبقة سيميائية فوق طبقة النمط الأول، فإنه يتحدد بتأويل صورة العروس التي دخلت ميدان السَّرد تأويلًا ذهنيًّا يتحدَّر من الصورة الموروث شعبية في «زفاف» الشهيد إلى «القبر». ويمكن استخلاص قراءة سيميائية مركبة تفيد من تزاوج النَّمطين معًا. ثم تعود الكاميرا في حركة تصوير شمولية تستقصي كل موجودات المكان لتوكيد حضورها الديكوري، الذي يُلهم الواقعة القَصصية طاقة التواصل وحركية الاستمرار، فتوجِّه عدستها نحو «الصُّندوق» في عَلاقاته الجديدة مرة:

الصُّندوق ينزّ دمًا ... الدم طال ثيابهن جميعًا .. حتى إنه لم يترك الثوب الأبيض إلا وقد رسم عليه شكل الحزن.

وإلى تطور حلقة الرَّقص واتساعها لتصوِّر كثافتها الإيقاعية وشحن الجو الحكائي العام بها:

الرقص يشتد كلما مرّ الوقت ... والجوقة تكبر ... والزَّغاريد المبحوحة التي تطلقها حنجرة أم عدنان تسقط على الرؤوس كالهشيم.

وإلى الحال الشخصاني لـ«الأب» في تشخيص ملامح وجهه وانعكاس ذلك على قوّة توليد الإيقاع والارتفاع بأدائه التعبيري:

السَّنابل المزروعة في حقول وجه أبي عدنان جفت، وعلتْها الصُّفرة وأوشكت على الانحناء، وهو ما زال يدبك ويضرب الأرض بأقدامه بقوة وكأنه يريد أن يدق عنق الشَّيطان

ثم إلى «ذات الثوب الأبيض» وهي تزداد حضورًا وإسهامًا في الارتفاع بطاقة الحكاية سردًا وإيقاعًا ودراما وصورة وتشكيلًا إلى أعلى درجة ممكنة:

ذات الثوب الأبيض والشَّعر الطويل المُتسربِل على كتفيها، تشدُّ أعمدة الهواء برقصها، وترفع يدها نحو النَّجمة تحاول أن تَعلق بها لتتخلَّص من الدِّماء العالقة بأقدامها.»

وعودة خاطفة وجانبية إلى الطفل والطفلة وهما يحافظان على وضعيتهما الحركية والفعلية:

الطفل ما زال يبكي... والطفلة ما زالت تمسِّد شعفة القطة وتَحفِر شكل المشهد في ذاكرتها.

فضلًا عن التقاط الاستفهامات الهامسة لـ «البنات» ، وهن يسألن الحكاية والطَّبيعة في محاولة لتبرير الالتباسات وإدراك خيوط الحُلم وتحريض الحسّ السَّمعي الجمعي لفهم غزارة الإيقاع وسطوته وجبروته:

البنات يتطلعن بذهول، وهن يتهامسن: لماذا تصرّ الجوقة على مواصلة الرقص؟ لماذا السماء تحولت إلى أرجوانية؟ ألا تكفي الدِّماء المُتسرِّبة من الصُّندوق؟ إحداهن قالت: «هل تسمعن هذا الدَّويّ الهائل؟»

وصولًا إلى حالة إقفال اختتامية يخضع فيها الجميع لسلطة الإيقاع:

الجميع يُصغون السَّمع لبرهة .. ثم فجأة نزلت البنات إلى السّاحة ليشاركن أم عدنان الرَّقص.

إلى درجة الانغمار الكُلِّي في بؤرة الحدث، وتحريك بنية المكان تحريكًا جماعيًّا شاملًا يجعل كل المفردات والأشياء في حال سردي دائم الحركة والتَّمظهر والمفارقة.

شعرية البؤرة المكانية وتلقائية السَّرد

تشكل البؤرة المكانية عنصرًا شديد الحساسية في إنتاج شعرية قَصّ تتلاءم

تلاؤمًا شفّافًا وحيويًّا مع تلقائية السَّرد، وتؤدي البؤرة دورًا بالغ الأهمية في إتاحة فرص هائلة للحكي حين تكون بؤرة مولدة تختزن في داخلها تجارِب حياة مدفونة لكنها منتشرة على مساحات وأفضية خارج حدود المكان. قصة «المقبرة» للقاصّ (أحمد خيري) تنهض في تشكيلها الحكائي على حساسية هذه البؤرة وقيمها التَّوليدية، وهي تنتمي إلى شبكة قصص وضعت تحت عنوان «صباح رديء آخر [٥]» تتمظهر في معظمها تجليات البؤرة المكانية «المقبرة» وأحوالها وإيحاءاتها ورؤاها.

«المقبرة» بؤرة مكانية خاصة جدًّا في آن معًا. وهي موجودة بجانب كل منطقة حية؛ إذ لا وجودَ للمَقبرة في الأماكن الميتة، لأن وجودها مرهون بوجود حياة، وكل من المقبرة والحياة دالّ على وجود الآخر، مناوئ ومُضادّ وشريك له في الحضور والوجود والفعالية والدَّلالة.

المكان في قصة «المقبرة» مكان أثيري يجتذب الشَّخصية الرَّئيسة (البطل) في القِصَّة ويوفِّر لها ملاذًا وبديلًا وإحساسًا وطعمًا مختلفًا للحياة:

كان الليل كعادته في كل مساء من هذا الوقت ... يأتي ويَفرش مُلاءته السوداء على رؤوس الأبنية والشَّوارع المُزدحمة بالسيارات التي لا تشبع من التَّزمير.

إذ تتفاعل في عُمق الاستهلال الوصفي آليّة الثَّبات والهدوء «يَفرش مُلاءته السَّوداء على رؤوس الأبنية والشَّوارع»، مع آليَّة الحركة والضَّوضاء «المزدحمة بالسيارات التي لا تشبع من التَّزمير» في مَساق تعبيري يتوازن مع بؤرة المكان وهي تجمع النَّقيضين يتيح هذا الفضاء الزَّمكاني فرصة مثالية لدخول الشَّخصية الرَّئيسة ميدان الأحداث التي تقترحها عتبتي العنوان الزَّمكاني فرصة مثالية لدخول الشَّخصية الرَّئيسة ميدان الأحداث التي تقترحها عتبتي العنوان والاستهلال/ وينضمّ إلى «المقبرة» و «الليل» متماهيًا معهما ومتدخِّلًا في التفاصيل:

وكعادته في هذه الآونة يترك مجلسه ويُهرع إلى هذا المكان .. يلتحف المُلاءة السَّوداء النّاعمة ويجلس فوق مكان ما ... يراقب هؤلاء الأحياء الذين يعيشون تحت سطح الأرض بين جدران ضيِّقة وسقف من حجر أو قرميد ... يرقدون بهدوء ويتكلمون فيما بينهم بصمت، من دون أن يحرِّكوا أي عضو من أعضائهم.

ولا شك في أن دلالة الاعتياد «كعادته» المتكرِّرة في عتبة الاستهلال الوصفي مقترنة بـ «الليل»، وفي بداية دخول الشخصية ميدان الأحداث «كعادته هو»، تؤكد استمرارية الحدث في الذاكرة الحكائية للقصة، لا سيما وأنه «يترك مجلسه ويهرع إلى هذا المكان» بهذه القصدية الإجرائية، متوازيًا مع شكل «الليل» ولونه في «يلتحف الملاءة السوداء» ومنتخبًا المكان المُشرف على بؤرة المكان المركزية في القصة «يجلس فوق مكان ما»؛ إذ يشرع في ممارسة حكايته الغريبة وهي تجيب على الأسئلة الكامنة في ضميره المقهور و وجدانه المُستلَب «يراقب هؤلاء الأحياء الذين يعيشون تحت سطح الأرض بين جدران ضيقة وسقف من حجر أو قرميد» ، فإذا كانوا هو «الأحياء» فهو نقيضهم، وإذا كانوا يمتلكون مسكنًا فهو في الخارج لا يمتلكه، وتستمر هذه المضاهاة الجدلية في «يرقدون بهدوء» هو يفتقده ، و « يتكلمون فيها بينهم بصمت» وهو لا يتكلم بالرغم من عُلوّ الضَّجيج. يتقدم نقلة سردية عميقة إلى الأمام داخلًا في صُلب الحال الحكائية ليحقِّق ربطًا موضوعيًّا ونفسيًّا وفكريًّا بينه وبين بؤرة المكان المركزية في القصة:

وقعت عيناه على شاهدة تراءت له فجأة وكأنها جسد ملفوف بكفن أبيض وفجأة وجد نفسه وحيدًا في المكان.. أخذ يلتفت حوله ليحتمي من خوفه الرّابض في ذلك الجسد الملفوف بالكفن .. بدأت شفتاه تُتمتمان بكلمات مبهمة خائفة .. لقد بدا في تلك اللَّحظة مضطربًا للغاية .. وقد لجَّم الخوف

كل حركاته .. وشعر بحالة من الشَّلل تعتري أعضاءه ... يا إلهي ...! وارتجفت شَفته السُّفلى.. وفي داخله لعن اللحظة التي فكر فيها بالمجيء إلى هذا المكان .. ولكن الأحياء خذلوه .. فعاد إليها ثانية وتتابعت زياراته لهذا المكان... وفي المرات التي تلت لم يعد يفكر أو يلعن اللحظة التي تقود إلى المَقبرة .. بل صار يجيء بتلقائية حاملًا معه وجعه وملاءة الليل السوداء لقد بدأ أخيرًا يرتاح هنا... وكان يقول:

الموت أجمل شيء خلقه الله في هذه الدنيا.

فالوحدة السَّردية التحويلية «وقعت عيناه على شاهدة طويلة تراءت له فجأة وكأنها جسد ملفوف بكفن أبيض» بين المشاهدة العِيانية والرُّؤيا تضعه في مجال سردي ضيق ومحدود «فجأة وجد نفسه وحيدًا في هذا المكان»، ليعرض قصته بكل تقلباتها وأحوالها وإشكالاتها الإنسانية والنفسية وردود أفعاله تجاه المكان ، وجدل التفاعل بين الخارج والداخل، الظاهر والباطن، العُلوي والسُّفلي، والحي والميت، الكلام والصمت، والحاضر والغائب، وصولًا إلى النتيجة الاعترافية التي صرَّح بها «وكان يقول: الموت أجمل شيء خلقه الله في الدنيا» على نحو يتلاءم تمامًا مع بؤرة المكان ويكسبها شعرية خاصة تستجيب لتلقائية السَّرد.

وفي كل مرة يتطور فيها الفعل السَّردي يشعر البطل أنه أقرب إلى بؤرة المكان بوصفها الحيز الذي يجد فيه ذاته الضّائعة المشتتة المقهورة:

«وفي آخر مرة حضر فيها إلى المقبرة .. قرر وبشوق ألا يفارق تلك الشَّواهد بعد أن داس خوفه وداست الحياة عليه .. قال له رئيسه: «أنت حمار لا تصلح لأي شيء.»

وكان يتذكر الحمار .. ويخفض نظره إلى الأرض ويقول: «ألن يزعل الحمار وأنت تنعتني، به يا سيدي؟»

وينتفض رئيسه على هذه الجملة ويتابع: «أنت رجل لا تملك ذَرَّة عقل.»
وهنا تصير الدنيا في وجهه قبرًا ضيقًا قائمًا وهو مضغوط فيه..
وعندما صاحت به صديقته: «أنت رجل ليس فيك شيء نظيف سوى جيوبك.»
شعر بأنه يحتاج لمئات السنين ليكون حمارًا .. وهكذا قرر أن يلجأ إلى الأولياء «كل الأموات أولياء» قال في نفسه... وقد رمى بخوفه في وجه صديقته ورئيسه .. وفي وجه الحياة أيضًا.

تتنوع مظاهر قهره واضطهاده ومن الجهات كلها لتدفعه باتِّجاه التَّشيُّؤ وضعف إمكانية الإحساس بالحياة وكينونتها المادية. وربما جاءت صورة «وهنا تصير الدنيا في وجهه قبرًا قائمًا وهو مضغوط فيه» معبرة على نحو تمثيلي دقيق وشامل، عبر المشاكلة المكانية بين الحياة/ حياته بوصفها قبرًا ضيقًا وقائمًا وقبور المقبرة المتناثرة، حيث نجد انسجامًا بين قبره المتحرِّك وقبورها الثابتة. لكن الانحراف السَّردي يحصل حين تُخترق خَلوة البطل اختراقًا سمعيًّا لافتًا من أصوات قادمة من عمق البؤرة، تجعله يغادر وحدته واستسلامه اللَّذيذ الكسول للقهر والاستلاب ليدخل في مناخ سَردي مختلف:

وبينما كان ينتحب من وجع الدنيا، تناهت إلى سمعه أصوات جعلته يتوقف بغته من انتحابه .. وقد تملكته رعدة شديدة ..

إذ تنشأ حكاية وهم جديدة تطلع من بؤرة حكايته وجوف أحلامه المقتولة المجهضة وتوافق هاجسه السَّردي، في أن الأموات في المقابر أحياء ومن في الخارج هم الأموات، فتنقلب المعادلة انقلابًا صاخبًا تخضّه وتربك أدوات تلقّيه الحواسيّة:

وعندما نظر إلى أمامه رأى كما يرى النائم حلمًا .. بأن الشاهدة التي ينتحب بجوارها تحولت إلى كفن .. ثم أخذ هذا الكفن يتحرك أمامه .. في البداية

وقف كالأبله وقد شلَّت حركته تمامًا .. ثم قلَّب نظراته التي خرجت من عينيه بشهقة في أجواء المقبرة الصّامتة .. ثم أسمع أصواتًا وضجيجًا .. وأخذ قلبه ينتفض بشدة .. وكأنه يريد أن يهرب من صدره .. ولمح من خلال اضطرابه بأن الشواهد الأخرى أيضًا بدأت تتحرك .. وها هي تقترب منه .. وكل شاهدة ارتسمت في مخيِّلته على شاكلة عصًا طويلة ملفوفة بالأعلام الخضراء .. وهي تندفع بقوة نحوه وفي تلك اللحظة أسقطت كل شيء في يده حال أن يستحضر صورة رئيسه وفتاته ... وجيبه النظيف.. ولكنه لم يستطع .. وتلاشت الأصوات واختفت كل الصور .. وسيطر هدوء كهدوء الأموات عليه وعلى كل المقبرة.

وفي إطار هذا الاندفاع الحِكائي الحُلمي إلى حيز الشَّخصية تتركز سيرتها الذاتية في قلب المشهد السَّردي، وتختزل صورته وتتلخص رؤيته في لحظة تجلٍّ تتفاعل فيها العناصر والأدوات والآليات تفاعلًا اندماجيًّا يعيد الحكاية إلى نقطة صفر السَّرد، بعد أن ينسحب اللون الأسود من المشهد وتولد دورة جديدة لحياة الشخصية:

وعندما فتح عينيه .. كان المساء ببطء يحمل ملاءته السوداء عنه وعن المقبرة ... ويرحل

على أمل أن تتوالى السّاعات للدُّخول في متاهة سرد أخرى تجعل الشَّخصية مرة ثانية تنتظم في سلسلة أوهامها النابغة من بؤرة المكان. تتمثل شعرية بؤرة المكان في القصة في الطاقة التوليدية الكبيرة للحكي والوهم والحلم على النحو الذي يجعل حيوات السَّرد تستمر في أداء وظائفها من دون توقف، وتأتي تلقائية السَّرد والقول الحكائي في جوف الشَّخصية وعلى مرمًى من سمعها وبصرها وإحساسها بالأشياء عاملًا جماليًّا مضافًا للمغامرة القَصصية، وهي تسير في اتجاه الصَّيرورة والتَّشكُّل والتبنين.

الفصل الثالث

المغامرة الجمالية:
الذات الساردة ورؤيا الزمن

حلم القص أو العمل من فوق الذاكرة

تتجاذب العمل القصصي محاولات تندرج في سياق المغامرة الجمالية، ومن هذه المحاولات التواطؤ السِّري بين منطقة الذاكرة ومنطقة الحُلم؛ إذ يُظهر التفاعل الجمالي بينهما - ولا سيما في المجال الحِكائي الأكثر نشاطًا وحركة- نزوعًا للتفاعل والتداخل ، حيث إن منطقة الحلم تسعى عبر كادر القَصّ إلى تنصيص الذاكرة ، كما تشتغل منطقة الذاكرة على تموين نشاط الحلم بالمادة الأولية في أرفع درجات قابليتها على تنفيذ الحكي واستظهار الحكاية. وهو ما يتيح للفاعل السَّردي- مؤلِّفًا أو راويًا أم شخصية- تجنيد كل الإمكانيات الفنية جمالية، وتوظيف كل التِّقانات المأخوذة والمستعارة والمبتكرة للارتفاع بالحالة القصصية إلي مرتبة جمالية تشطُر الذات السَّردية إلى عديد الذَّوات، في السبيل إلى إنجاز ذات مكبِّرة تحتوي الأشياء، وتحيط بها، وتحكي قصتها الأزلية.

يتدخل عنوان قصة (أحمد خلف) «فانتازيا اليد [1]» في المضمار السَّردي بأسلوب قائم على جدل التجريد والاكتساب؛ إذ إن سيميائية «فانتازيا» تقصّي المعلومات الذاتية لـ «اليد» وتجردها تمامًا من شكلها الماثل الخاضع

للبصرية، وفي الوقت عينه تكسبه خصائص جديدة «مجهول» تصبح بها كائنًا آخر يعمل بطاقة الوهم المنفتحة بلا حدود. وإن خلق الفضاء الفانتازي منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها حياة السَّرد يعني فيما يعنيه إقصاء الوعي وتغييبه واستخدام الحلم في الكشف عن مساحات القص بعد إهمال الذاكرة أو العمل من فوقها.

ولا شك في أن فكرة تعقيل اليد أو تجسيدها في أعلى مستوى ممكن من احتمال فعالية الأداء، يمثِّل قناعًا حاميًا يستبدل منه الجهد الذِّهني بالجهد العضلي. فالبنية السَّردية العامة في القصة بنية مقطعية يفتتح الراوي الذاتي مقطعها الأول بسياق سردي تقليدي، وللدَّلالة على ثِقل اليد في هذا المقطع، فإن مساحته الكتابية تكاد تغطي نصف الواقع الكتابي للقصة، أي بقدر المقطعين الثاني والثالث تقريبًا. الاستهلاك في المقطع الأول «في الطريق إلى العمل» استهلاك سردي بريء وطبيعي ومتسق وكل ما يعقبه يعد ظلًّا لهذا الاستهلال.

ظلّ الاستهلال يقوم بأكثر من وظيفة فهو ديكور يؤسِّس لدراما الحدث القَصصي background يضيء منطقة الحدث الخفية أو كولاج يزيد من شعرية الحدث ودَلالاته:

مِنديل/ قصاصات ورق/ عناوين/ أسماء خصوم/ ورق تالف/ بطاقات دعوة ملونة نساء نصف عاريات/ صور أشرطة/ علبة كبريت/ سجائر ثري فايف/ مدية صغيرة/ خواتم ذهب مزيف

هذه الصورة الكولاجية المؤلفة من مجموعة ملصقات:

خليط غير متجانس من الحاجيات الضرورية وأخرى عديمة الأهمية فقدت بريقها بفعل الزمن وتقادم الأيام

التي احتلت مساحة ظل الاستهلاك السَّردي كانت تتمركز/ تختفي في كَنز

الذاكرة السَّردية:

أخرجت هذا كله من جيب سترتي وأدركت أن جيبي يكاد يستحيل إلى خرج أو كيس من مطاط منفتح.

يبقى المونولوج الداخلي لسان الراوي الذاتي مهيمنًا على النَّسق الأليف للقَصّ إلى أن يتحقق الانحراف السَّردي في:

انتبهت إلى قدمين تنتعلان حذاءً كبيرًا.

وهو انحراف بصري مكبَّر يقود الواقعة من التَّمحور والتَّمركز حول الذات السّاردة «المنكفئة» إلى الانفتاح على الذات المُستنسخة المُقنَّعة بحلم من أحلام الشخصية، وينقل السَّرد في الوقت نفسه من مرحلة رسم الكولاج إلى حركية الفعل. يُختتم المقطع بأعلى مراحل التَّأزُّم والتَّوتُّر في تطوُّر الواقعة القصصية وبمخاطبة غير ملفوظة للمرأة التي في الثلاثين:

افرحي أيتها القبرة الخرقاء، افرحي أيتها الدَّجاجة الوسخة.

أما المقطع الثاني في بنية سردية «مُمنتجة» مُقحمة على فضاء السَّرد الخاصّ بالواقعة القصصية بهدف قطعة ليتواصل بعده «في المقطع الأخير» بشكل أقل حماسة وأخف وطأة. ينحرف فضاء السَّرد في المقطع الأخير من نمو الحادثة باتِّجاه التَّوتُّر والتَّأزم كما قدمها المقطع الأول، إلى محاولة التَّفلُّت من ذلك باتجاه التَّراخي والحلّ.

الزَّمن السَّردي في القصة زمن منحرف لا يخضع للسِّياق، إذ إن المُفتتح الاستهلالي «**في الطريق إلى العمل**» هو الوحيد الذي ينتمي إلى الزَّمن التقليدي المفترض، بعدها تتقطع الصِّلة بينهما ليأخذ السَّرد حريته في بناء زمنه الخاصّ الذي يعمل فيه الحُلم من فوق مكامن الذاكرة.

بنية الصوت هي بنية «إعلان/ تحدي» يتطور نسقها تطورًا دراميًّا من الوصف المجرد: **يشبه خفيف ثياب/ رنة نحاس صدئ**

إلى منطق سردي «حالي» مؤثر وفاعل: **صوتًا نشازًا مزعجًا**

إلى إيحاء منتج للدَّلالة: **نذير شؤم**

الصوت يضرب في صميم السرد فهو «ضميره» وإيقاعه الحر المتدخل دائمًا وهو بلا ذاكرة:

انبثق الصوت المجنون من يدي وقطع ضحكتنا المشتركة/ كان الصوت يعزف لحنًا حزينًا طيلة الوقت

أفعال الصوت حركية / حادة/ مؤثرة تعكس دلالة التَّمرُّد الخارجة من الرُّضوخ والصَّمت والاستكانة. كثافة حضور المرأة في القصة تنبئ عن كونها تمثل أزمة حدث رئيسة ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار بطبيعة الحضور الحُلمي/ الوهمي. وهو يعمل حتى في المستوى الذي يتقدم فيه شكل من أشكالها على أنه ملتقط بصريًّا داخل فضاء الواقعة ويمكن أن نرسم تفاصيل هذا الحضور على النحو الآتي:

شكل الحضور	صفته	طبيعته
١- امرأة في الثلاثين	حلم	بصري
امرأة	حلم	سمعي
٢- زوجته الصغيرة	حلم	قلق
فتاة الشرطي	حلم	مهدور
٣- نساء نصف عاريات	حلم	ورقي
نساء متخيلات	حلم	مزيف

يكشف هذا المُرتَسم عن عمق الأزمة ودرجة هيمنتها على الواقع السَّردي للقصة، وأن افتقاد الفاعلية «اللمسية» في هذه الأشكال جميعًا هي التي عطَّلت نشاط اليد في مستوى أدائها الطَّبيعي مما استدعى قتلها والانتقال إلى حلم

التَّعويض في الفانتازيا عن طريق استحضار نموذج سابق تتنوَّع عليه الأشكال. تتعدد الحكايات في القصة بتعدُّد مقاطعها، إذ تبدو الواقعة القصصية كأنها مبنية بشكل سردي، ثلاث حكايات لثلاث شخصيات، الشخصية الأولى هي شخصية الراوي الذاتي/ البطل في صورته المحورية التي تمتد من شرق الواقعة إلى غربها، بهُويَّة مُحبطة لا فرصة فيها للتَّأويل، الشَّخصية الثانية هي شخصية «الشُّرطي» وتنتشر مساحة أدائها السَّردي على المقطعين الأول والثاني، وهي صورة أخرى حلمية/ تعويضية/ مستنسخة من شخصية الراوي الذاتي بدَلالة آخر مَقطع في القصَّة:

ولما رآني الشُّرطي أُصغي لقصته بانتباه شديد، قال لي من بين عينين دامعتين: إنا لله وإنا إليه راجعون. أرى أنك تعيش في محنة لا شفاء منها. ونصحني أن يكون لي أصدقاء يخففون عليّ همّي، فوعدته بالذَّهاب إلى الحانوت لشراء دزينة كاملة منهم، فبارك خطواتي هذه وغادر المعطم وتركني وحيدًا أعالج تركيب يدي وإعادتها إلى وضعها السَّليم.

إنه يبدو وكأنه مونولوج داخلي محض لا وجود فيه لأي آخر خارج إطار التَّلذُّذ بإعادة رواية فشله وإحباطه. أما الشَّخصية التي استأثرت بالمقطع الثاني «الممنتج» ، وهي شخصية «الصديق العزيز» فإنها القياس إلى نفسه تنويع آخر على شخصية البطل، بدَلالة المقطع كله، وبالأخص المقطع الآتي المشابه تمامًا للمقطع في «حكاية الشرطي»:

شكرني على تضحياتي غير المحدودة ورجائي التخلص من حالة عدم الرِّضا التي تصاحبني عادة، وأن أمتلك الشَّجاعة الكافية للقضاء على كآبتي المستمرة كلما شاهدت امرأة جميلة أو لاقيت رجلًا ضريرًا بمحض المصادفة. وقال صديقي العزيز أيضًا: إن أمورًا كثيرة تبقى خارج إرادتنا بل عَصيَّة على التعبير، وإنك رجل شديد الحزم ألا تعلم أن حالات الصَّمت والاكتئاب تؤدّي إلى مرض يفاجئني في منتصف الطريق.

فالصَّديق العزيز لم يكن سوى تنويع حلمي متمنّى على شخصية البطل، وفضاء السَّرد هنا فضاء ذاتي لا «آخر» فيه، وما يبدو علي هذه الشخصية من استقرار فهو وهمي ومهدَّد بالفشل (إذا ما قطعت أحلام زوجته الوردية) لا يعني انشطار الشخصية المركزية هنا وتنويعها انطلاقها من بؤرة «ذاتوية» مُتمركزة في مَحرق السَّرد، بل قد تكون أكبر من ذلك بحيث تتحول إلى «ذات» جيل، أو عصر ، أو عقيدة.

سيرنة القصة وقصَّنة السيرة

تندرج إشكالية العَلاقة بين السَّرد القصصي والسّيرة الذاتية في إطار أهم الإشكاليات التي يسعى النقد- عبر مناهجه الحديثة- إلى مقاربتها، لفرط اللَّبس والتَّعاضُد والتَّماهي الذي يحصل عادة بين المؤلِّف الحقيقي والرّاوي الذاتي، فضلًا عن حضور معظم العناصر السير ذاتية في المتن القَصصي. وإذا كان أغلب القَصّاصين لا تنقصهم جرأة الاعتراف الضمني أو الصَّريح بشكل معين من أشكال هذا التَّداخل والتَّضافر، فإن القراءة النقدية عادة ما تستلزم حضورًا سير ذاتيا معيَّنًا في المتن القصصي.

ويعد القاصّ (عبد الستار ناصر) أحد أكثر القصاصين استجابة لهذا المعطى الأجناسي؛ إذ إن حياته بمختلف اتِّجاهاتها وصورها وتشكيلاتها وفضاءاتها وتجاربها ورؤاها مشروع دائم للقَصّ، فسيرته هي قصته ، وقصته هي سيرته، وهو يتمتع بحرية كافية ذات مرونة عالية وشفافية انسيابية مدهشة لتحويل كل شيء في حياته إلى سرد قصصي، فحياته شهادة، وشهادته سيرة ، وسيرته قصة وقصته حياته. والقراءة التي لا تعي جوهر هذه الدّائرية الدينامية الحميمة في حركة القَصّ عند (عبد الستار ناصر) تبقى- في رأينا - عاجزة عن إدراك خصوصيته وفَرادته وحساسيته المغايرة.

في قصته «لحظة واحدة من فضلك» [٢] يستعمل بنية عنونة ذات خاصية

زمكانية مهيَّأة لقول كلمة/ جملة/ نص وحيث إن جملة عتبة العنوان تنطوي على خُدعة سردية في إيهام المخاطَب المستوقَف للحظة واحدة، فإن الرؤيا السَّردية المختزنة والمكثفة في بطانة «اللحظة» تنفتح في الداخل على مدى زمكاني واسع بحجم المتن النَّصّي كاملًا؛ إذ يقوم الراوي بتجميد الزمن وتقييد المكان ضمن أفق لحظوي يأسر منطقة تلقي المخاطب، ويدخله في متن قصصي لا يشعر فيه بضغط الزمن والمكان ليبقى عقدهُ مع الراوي ساري المفعول حيت لحظة الإقفال في خاتمة السَّرد. ولعلّ ما يناسب هذه الحيلة السَّردية في عتبة العنوان شروع المتن النَّصِّي بلعبة سرد – بصرية مكافئة، تستهدف الوقوف علي نقطة صفر اللحظة عبر النظر في «ألبوم الصور» الذي يستقرئ الذاكرة المصوَّرة استقراءً بصريًّا قابلًا للتَّحليل والتَّحميل والتَّأويل:

سهوًا، فتحت «ألبوم» الصُّور، تلك التي جمعتني بالعشّاق والأهل والأصدقاء، بالنساء اللواتي أحببتهن طوال ثلاثين سنة من الصِّبا الخداع... سهوًا رأيت نفسي في شوارع باريس أغازل امرأة في «البيغال» أضحك أمام شاشة عريضة نقلت بحث «شارلي شابلن» عن الذهب وكيف أنه أغلق باب بيته على نفسه حالما أخبروه أن الجماهير ما عادت تضحك أبدًا على أسلوبه السَّلفي العتيق. رأيت في «ألبوم» ذكرياتي كيف أنني تزوجت سهوًا ثلاث مرات وأنجبت ثلاث أطفال، كيف أنني مضيت إلى (القاهرة) أكثر من عشرين مرة ، ولم أتمكن أبدًا من اكتشاف نفسي وأخطائي... رأيت «المونمارتر» وخجلت من أوراقي: كيف أنني لم أفكر يومًا بالفقراء برغم أنهم من الطين الذي احتواني ورماني إلى الحياة. كم عدد صفحاته «ألبوم» الصور الذي اشتريته ذات يوم من «كونستانسا»؟ من جاء بهذا «الخرم» الشامخ العنيد وألصقه خلفي؟ من أضاء وجهي قُبالة برج إيفل؟ من أخذني إلى جبهات القتال وأيقظ ذاكرتي في «شرق البصرة» ومعي منذر الجبوري من أعطاني الحق في الجلوس قرب «ڤاليري جيسكار ديستان» بعد أن اشترى

البطاطا من سوق الأحد الرخيص؟

«ألبوم» الصور ذاكرة بصرية تحرِّض الذاكرة الذِّهنية على الاستعادة والاستحضار، وتعرض حزمة الصور هنا شبكة من الذكريات تتوهج بالشخصيات والأمكنة «العشاق/ الأهل/ الأصدقاء/ النساء/ باريس/ البيغال/ شابلن/ القاهر/ المونمارتر/ كونستانسا/ الهرم/ شرق البصرة/ منذر الجبوري/ ديستان» ولا شك في أن هذه المفردات على تنوُّعها وتباين صورها واختلاف أشكالها تتمركز على نحو ما في المنطقة السير ذاتية، ولا سيما أن الراوي الذاتي يحرِّك الآليات الدينامية داخل كِيان الصُّور بموجِّه ذاتي يُحيل الأشياء كلَّها إلى رؤيا الذات ومنطقها وتاريخها، وهو ما يمكن أن نعتمده مقترحًا ميثاقين يمكن تداوله في منهج القراءة على أنه يمثل موجَّهًا سير ذاتيا يرصف التواريخ والأمكنة والشخصيات رصفًا مكثَّفًا بدَلالة القدرة الاحتوائية للصور، بعد إذ لاحظنا التَّدخُّلات الموجَّهة التي تقودها الذات السّاردة في قراءة الصُّور وتحليل محتوياتها وإحاطتها بتعليقات تمثِّل الرؤية اللاحقة للحدث السير ذاتي.

بمعنى أن الحاضر السرد ذاتي يعاين الماضي السير ذاتي قارئًا إياه قراءة راهنة مثل «كيف أنني مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرَّة، ولم أتمكن أبدًا من اكتشاف نفسي وأخطائي». فضلًا عن اللازمة التي تتكرر كثيرًا «سهوًا» وتعبِّر عن الاستدراك الراهن لأفعال الماضي السير ذاتية، وتفسيرها تفسيرًا عفويًّا يوحي بغياب الوعي والإرادة.

ويفضي «ألبوم» الصور إلى مجموعة من اللوحات السير ذاتية وقد غادرت الحدود الورقية للصور، لتمثل في كيان السرد القصصي بوصفها لها مرجعياتها السرد ذاتية الواضحة، التي قد تتداخل أحيانًا مع رؤى متخيَّلة لا يمكن تحقيق فصل كامل وشامل بينها لفرط اندماجها وتماهيها.

الحكاية الأولى تضيء واقعة حيوية معينة تتوافر على معطيات شخصانية ومكانية تكتسب طابعها السيرذاتي من تجوهرها على بؤرة الذات السّاردة وصيرورتها الحِسِّية في صورها:

سهوًا جرى ما جرى، إلا يوم رأيت نفسي على (جمل) في (صحراء سيتي) وأنا أغنّي طربًا وأسابق «عمر خورشيد» في قطع الشوط إلى الجيزة، ترى حقًّا من علَّمني الغناء ليلتها بينما الخمرة لم تصل بعد إلى فمي؟ سبحان الله على ما أراد لي كيف أنني رميت نفسي بنفسي إلى «الإسكندرية» وغرقت فورًا في بحرها اللامع الأبدي، ترى من أنقذني يومها ومن (صوّره) وألصقه في ألبوم حياتي؟ ها هو نفسه على الصفحة الرابعة يضحك - وله الحق في ذلك طبعًا - فقد أنقذني من الموت، والدليل: تلك الصورة العجائبية على الصفحة الرابعة من حياتي.

فـ«صحراء سيتي / عمر خورشيد/ الإسكندرية» وبالاستناد إلى المقدمات الاستثنائية لحضور المكان في شخصية الذات السّاردة «مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرة» ، فإن الإحالة إلى المنطقة السير ذاتية تبدو على قدر معقول من الوثوق الذي يخضع فيه السيرذاتي للقصصي . أما الحكاية الثانية فإنها تنفتح - عبر الصور- على تشكيل فانتازي مرهون بالمفارقة ومقيَّد على نحو ما بالفضاء السيرذاتي:

سهوًا، رأيت هذا المكان البعيد من خارطة الدنيا، مطر وعواصف وجبال تتصدَّع، كيف تراني احتملت هذا كله؟ وإن كنت حقًّا تمكنت من البقاء حيًّا، فمن هو المجنون الذي التقط حالات الرُّعب والبرد والرياح واختصرها في صورة واحدة؟ هكذا الحال في الجزائر يوم صارت ملامحي- محض خلل في الكمبيوتر- تشبه ملامح إرهابي شهير من عائلة «بادر ماينهوف» واحتل وجهي يومها شاشات العالم كلها وأجهزة المخابرات ومخزون

الليزر وفراغات الديسك التي قالت بالحرف الواحد: عثرنا على «عطية الله الحلبي» الهارب من رحيق العدالة.. ولا أحد منهم يعلم حجم سعادتي وأنا أرى نفسي في كل جزء من الكرة الأرضية، حتى أعادوني وهم يعتذرون (مع مجموعة من الصور الجميلة التي نشروها في وكالات الأنباء والصُّحف الرَّسمية وأجهزة الرَّصد الخاصَّة بأعظم المُهرِّبين والقتلة ورجال المافيا). يا لهذا «الخطأ» الممتع كم أعطاني من اللَّذة والنَّشوة الحلوة أراه في ألبوم الصور: كيف أنهم قيَّدوني بسلاسل من فولاذ، نقلوني من الجزائر صوب «أمستردام» ثم إلى «كوبنهاكن» ولم أستقر فيها غير نصف ساعة حتى أجلسوني في مطار«هيثرو» بحراسة ذوي الثياب السّود، إذا بهم فجأة يضحكون وهم ينزعون السَّلاسل من يدي ويشربون الشاي معي، بل ويلتقطون الصُّور إلى جانبي وأمامي و لصق أصابعي، ثم يعتذرون مني، حتى إذا ما أعادوني إلى الجزائر ثانية، أعطوني خمسة آلاف دينار تعويضًا عن الخطأ الذي «سقطوا» فيه دون ذنب جنيت، وما من أحد منهم يعلم حتى اليوم أية لذة عشت فيها وأنا أرى العالم حولي ينقل أخباري وموجز ما اقترفت من جرائم حول العالم ، يرسم ملامحي على شاشات التلفزيون في كل جزء من هذا السِّحر العالمي المنفوش الذي يسمونه «بادر ماينهوف» والذي كان على رأس عجائبه «عطية الله الحلبي» أنا.

وإذا ما تعاملنا مع هذه الحيلة السَّردية المتمثِّلة بتقانة استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها حاملًا للسُّرود وموئلًا للحكايات على أساس مونتاجي أو «كولاجي»، فإن هذه الحكاية بشروط القصصية شبه المتكاملة وبحساسية والمفارقة فيها واستعانتها ببعض الأجواء البوليسية، تتمتع بتجوهر سردي واستقلالية قصصية تستعين في مضمونها السير ذاتي بجملة من المعطيات المكانية والشَّخصانية والحدثية، التي خضعت لقدر واضح من الإشارة والتنوُّع الحركي في إدارة الحدث السَّردي الذي أفاد كثيرًا من تقانة العرض

السينمائي من خلال التفعيل المكثَّف للزمن والمكان والحدث، الذي استغلت عليه كاميرا السّارد الذاتي لإدماج البصري بالمتخيَّل داخل حاضنة القَصصي في السيرذاتي أو السيرذاتي في القصصي. ثم ينعطف السرد السيرذاتي القصصي إلى حكاية تتفتح انفتاحًا مطلقًا على فضائها الواقعي السيرذاتي، إذ تقدِّم الصور المعروضة للمشاهدة والاستذكار واستحضار الأحداث الكامنة فيها مشاهد شديدة التَّركيز على المكان والشخصية والحدث:

ها هي جبهة القتال على امتداد حدود البصرة، الشهيد عامر، والشهيد عبد الزهرة، والشهيد مهران، كلنا في صورة واحدة نشرب الشاي في زورق بحري يقطع المعجزة نحو العدو – انزل هنا، المهمة بالنسبة لك أن تكتب، أما البقية منها فهذا عسير عليك. وأنزل في ساحل شط العرب، أنام بقية الليل في« فندق حمدان» حتى يجيء الصباح الذي أسمع فيه كيف غادرني عامر وعبد الزهرة ومهران، دون أن نشرب الشّاي ثانية إلى يوم الدين! بقينا نحتسي الشاي في الصورة فقط.

ولا شك في أن الأسماء والأمكنة وأفضية الحدث تُحيل على السيرذاتي الواقعي المحض أكثر من إحالتها على السَّردي القَصصي، لكن الصورة في صفحتها الواقعية هذه تدعم الحسّ السيرذاتي في شبكة من الصور التي تسبقها أو التي تلحقها. تتشظى الحكايات بعد ذلك على شكل لقطات داخل لوحة مكانية توحي دائمًا بالحضور السيرذاتي للذّات السّاردة، باستخدام معطيات سرد ذاتية متنوِّعة تقف في مقدمتها الشَّخصيات المُسماة ذوات المرجعية الواقعية المعرفة في مجتمع القاصّ وفي دائرة أصدقائه:

رعشة برد داخل مرقص «مينا هاوس » وحمدي مخلف ينتظر الغجرية السوداء حتى تنتهي من جنونها ليأخذها صوب ملذاته المعتَّقة (مكتوب على ظهر الصورة: الذكرى ناقوس يدق في وادي النسيان) .. تحت زحمة

من غيوم يجلس «شاكر نوري» في مقهى جورج الخامس مع أخطر كاتب قصة في الوطن العربي، ويضحك: أ تراك تعني ما تقول؟ المجلة قد ترفض الحوار، ثم، يأخذني قرب «اللّوڤر» وأنا أضحك (في الصور أيضًا) على حضارة هناك سرقوها منذ مئات السنين وكانت «أخطر» ما نملكه ذات يوم. عند «متحف الإنسان» ليلة أعياد الميلاد، خلعت حذائي في باريس ومشيت حافيًا - كان أول يوم أخلع فيه سيئًا وأنا أغازل حريتي أمام الناس وأضحك مثلهم على ما انطوى من خراب وحروب - لكن الصورة في «حي سوهو» كانت مختلفة تمامًا ومعتمة جدًّا وبرغم ذلك احتفظت بها لئلا أنسى- بمرور الزمن- ملامح فوزي كريم.

فالشَّخصيات المُسمّاة «حمدي مخلف/ شاكر نوري/ فوزي كريم» شخصيات أدباء معروفين في المجتمع الأدبي للقاص عبد الستار ناصر، ويرتبط معهم عَلاقات صداقة تعكس سيرذاتية الحكايات الواردة، فضلا عن أن «أخطر كاتب قصة في الوطن العربي» هو المانشيت الذي وضعته مجلة أواسط الثمانينيات. ولا شك في أن تِقانة الصور والقراءة البصرية التي اعتمدتها القصة - عبر «ألبوم» صور لا يلتزم بالمكان أو الزمن أو الحدث لأن العناصر السَّردية الأفقية تظلّ عرضة للتَّشتيت في صور مختلفة ومتباينة لا تخضع لرؤيا موحَّدة - هيأت المجال واسعًا لحساسية الالتقاط المشهدي للحال السَّردية على النحو الذي يراكم الحكايات ويعدِّدها وينوِّعها من دون الحاجة إلى اعتماد نسق أفقي معين.

لذا فإن إحدى المحطات التي تتجلّى فيها الذات السيرذاتية السّاردة اعترافيًّا تصوِّر شكلًا من أشكال المحاوَرة الذاتية،التي يتحول فيها الضَّمير السّارد إلى ضمير مخاطب تتكثَّف فيها الحالة الشُّعورية ويتمركز الحسّ الوجداني، وتلخيصًا مدهشًا:

في كل جزء مضيت إليه من شوارع الدنيا، وأسواقها، وباراتها، هناك شيء خاطف باهر لا يمكن اللِّحاق به، ولا تملك أن تحكمه بأمرك، والآن أصبح ذلك كله متاع الكهولة في وداع الصِّبا.. محض ابتسامة حزينة في نهاية الشوط على بداية ما جنيت منها سوى انتظار المعجزة.

وفي المقطع الاختتامي الأخير من القصة وقد فصل بعلامة (***) تحقق الصور تمظهرات سيرذاتية جديدة مع احتشادات شخصانية مسمّاة تشتغل في الدائرة الاجتماعية الواقعية للقاصّ، وتنطلق في المقطع على شكل برقيات موجَّهة إلى أصدقاء القاصّ ناصر رحلوا عن الحياة ولم يتبقّ منهم سوى صورهم وما يتصل بها من ذكريات تحرّك المشهد السير ذاتي للقاصّ:

سلاما يا محسن أطيمش (بطة تسلم عليك تسأل عن ديونها يوم خسرنا كل شيء في صالة القمار) .. أي زحام عجيب هذا؟ لماذا لا يموت – دون ركاب الريم – غير «نصر محمد راغب» وهو يحمل دفتره الأنيق آخر ضحكة جمعتنا في شارع الرشيد؟ يا لتلك الصورة كيف أخبرتني سهوًا متى سيموت ذاك الصَّديق العجيب! عيني على باب البيت، أعرف أن لا أحد يَطرُقها بعد اليوم، فقد ذهب العُشّاق والمحبون ولم يبق سوى الغرباء.. لن أمتحن جسدي بعد الليلة ولا أبكيه، خذلتني الدموع يوم رأيت الموتى يسرعون إلى المقبرة... تمهَّل قليلًا، يا محمود، ما بالك تلهث فوق جسر «الشُّهداء» يا ابن جنداري؟ قف رجاء، يا موسى كريدي، ما هكذا نحتسي الشاي ونمشي دون سلام ولا كلام .. وحتى إن رحلت دموعي ، سأعرف كيف أكفكفها بمنديلك، يا محمد، يا أحلى – حقًّا – من شمسي وغروري وحياء هذا الدموع المظلوم ..

فالأصدقاء المُشخصون بأسمائهم الحقيقية مع دلالاتهم الذاكراتية المتصلة بسيرذاتية القاصّ «محسن أطيمش/ نصر محمد راغب/ محمود جنداري/ موسى كريدي» يضاعفون تعزيز سيرذاتية القَصّ، على النحو الذي

يبرر فلسفة القَصّ عند عبد الستار ناصر التي تجمع كل الأدوات والتِّقانات والقيم والذِّكريات والرؤى والأحلام في قارورة سرد واحدة. وفي انعطافة اختتامية يُقفل بها السّارد السيرذاتي «ألبوم» صوره يكتشف مفارقة لافتة تتمثل في هامشية يعدّها الآخرون مركزًا:

لماذا، أيام زفافي- وقد تزوجت سهوًا ثلاث مرات - لا صورة لي؟

وربما يقترح السُّؤال النَّصي «لماذا» سؤالًا قرائيًّا يقارب المنطق السير ذاتي القصصي المتمثِّل في مقترح العنونة القِرائية «سيرنة القصة وقصَّنة السيرة»، وهو يتوجَّه إلى الذّات السّاردة في إمكانية تعيين الجوهر الحقيقي للسّيرة الذّاتية، هل هو داخل «ألبوم» الصّور أو خارجه؟ أيهما المركز وأيهما الهامش؟

سردنة الجسد بين البصرية والحلمية

يعكس الجسد في صورة معينة من صوره قدرة خاصة تؤهِّله لتشكيل الحكاية، ولا سيما في تلك الدرجة التي يتسردن فيها ويتمظهر في ميدان الحكاية تمظهرًا إيقاعيًّا وحركيًّا وصوريًّا ولغويًّا يوازن بين فعالياته وأنشطته. في قصة «يقظة» [٣] للقاصّ منتصر القفاش يتسردن الجسد داخل ثنائية البصرية والحلمية ، ويؤسطر تشكيليًّا وسيميائيًّا في موحيات المعادلة التي تشكِّل قيمة الثُّنائية وما يترشَّح عنها من احتمالات ورؤى ودلالات. ينهض العنوان «يقظة» بتنكيره مع إفراده على عرى العتبة وفقرها واحتماليتها، على النحو الذي تثير فيه الكثير من الالتباسات في تصوُّر الحال والصورة، وفي الماحول أيضًا، كما أنها تحرِّض فورًا على وُلوج المتن واستكشاف آفاق تجلِّيات العنونة وفضاءاتها في مناطقه وساحاته، لما ينطوي عليه صوت العنوان من اكتناز إيقاعي في التَّركيز والانفتاح. إنّ سؤال العنونة يحيل إحالة سريعة ومباشرة على الهبوط إلى أرض المتن، واختبار المتحصِّل الدَّلالي الاحتمالي في مفاصل المتن وتفاصيله وهوامشه. يبدأ المتن بلازمة «لم يكن

نومًا»، تتكرر ثلاث مرات تكرارًا يقسِّم المتن على ثلاث دوائر سردية تتداخل فيما بينهما وتستقل بمكوناتها في آن معًا، فضلًا عن أن اللازمة تحقِّق جسرًا دلاليًّا ورمزيًّا يوصل فضاء العنونة بأفضيه المتن، من خلال المعادلة التي يؤلفها اتصال العنوان باللازمة.

بحيث تعمل «يقظة» بموازاة «لم يكن نومًا» لكنها لا تطابقها تمامًا، لأن يقظة في منظورها الدَّلالي المتمحور حول منطقة الدال فيها لا يستلزم الذَّهاب إلى توكيد عدم النوم أنه تحصيل حاصل أولًا، وثانيًا لأن سهم الدال في «يقظة» ينفتح على أفق دلالي يتجاوز حدود اللازمة، ويتحمَّل انفتاحًا تأويليًّا أكثر تعددًا و تنوُّعًا من ذلك.

لكنّ اللازمة «لم يكن نومًا» تُقصي الكثير من احتمالات التأويل المُستقل لعتبة العنوان وتوجهها ضمن قنواتها تقريبًا، إذ تشتغل في كل دائرة سرد دلالية من دوائرها اشتغالًا خاصًّا ينسجم ومقتضيات الحال السَّردية فيها. تكشف اللازمة في أول حضور تَكراري لها في سقف المتن عن توكيد لاحق لها، هابط منها، يضيّق دائرة الاحتمال التأويلية ويدقِّق كثيرًا في تصوير الحال السَّردية وتركيزها «لم يكن سوى إغماضة عين» عبر لحظوية الزمن وخطفه، حيث تتداخل عتبة العنوان «يقظة» مع عتبة الاستهلال المعلَّقة في سقف المتن، وهي تنفي وضعًا سرديًّا معينًا من أجل إثبات وضع آخر يقع بالنسبة إليه في دائرة التَّضادِّ والالتباس معًا «لم يكن نومًا/ لم يكن سوى إغماضة عين.» يبدأ بعدها السّارد الذاتي بعد قَبوله حمل إرث العنونة والاستهلال بالدُّخول في الدائرة السَّردية الأولى من النَّصِّ بحكي بصري يختلط – اعتراضيًّا– بحكي ذاكراتي:

لم يكن نومًا.

لم يكن سوى إغماضة عين.

رأيت بعدها – أم تذكرت – نفسي وأنا أشاركهم تلك الرقصة صاخبة الموسيقى، وقدماي تخبطان الأرض ثم ترتفعان بأقصى قوتهما، وإحدى

ذراعيَّ مفرودة عن آخرها في الهواء، وأخرى تقبض على ذراع مجاوري، وصوتي بآهات مموسقة مع غناء آت من بعيد، و وجهي قام على التفاتات منتظمة إلى اليمين واليسار، وحبات العرق تغطي جبهتي، وغير قادر على أن أمسح إحداها وهي تسيل نحو العين، وقلبي بدقاته المتسارعة يدبدب يدمدم ولا يطلب نهاية.

تخضع الدائرة السَّردية الأولى لإيقاع الجسد وتجلِّياته الحركية المعبِّرة عن خصوصية تشكيلاته من جهة، ودرجة توافقه مع المثير الخارجي من جهة أخرى، فتواصُل النظام الحركي لتشكيلات الجسد من «قدماي» مرورًا بـ«ذراعيَّ/ صوتي/ وجهي/ جبهتي/ العين» ، وصولًا إلى «قلبي» ، يعكس البعد السيمفوني الذي يخلقه في فضاء «الرقصة صاخبة الموسيقى»، وهو يحرِّض منظومة الأفعال على مزيد من الحكاية والسَّرد والتصوير والإثارة.

السارد الذاتي يصدِّر الحكاية تصديرًا بصريًّا «رأيت»، مختلطًا بالتصدير الذاكراتي المحتمل «-أم تذكرت-» المدوَّنة عبر جملة اعتراضية، تدخل في نسيج الجملة الأصل من غير أن تثبتها أو تنفيها أو تكون بديلًا عنها، ولإشاعة هذا التصوُّر الملتبس عن هوية المرجع الحكائي «رأيت / أم تذكرت» دلالته السيميائية العميقة في الاستجابة لأفضية العنوان والاستهلال التي لا تحسم وضعًا دلاليًّا نهائيًّا وحاسمًا للمشهد والصورة، وهو ما ينسجم أيضًا مع خاتمة المشهد الجسدية «وقلبي بدقّاته المتسارعة يدبدب ويدمدم ولا يطلب نهاية»، على النحو الذي يفسِّر ديمومة الإيقاع الجسدي وسيمفونيته داخل فضاء الاحتمال والاختلاط ودائرية الحركة. تنتهي الدائرة السَّردية الأولى بهامش سردي ينسحب فيه السّارد الذاتي من الدائرة بحركتها وسخونتها ليروي حكايته من خارج الحدث متحررًا من ثِقل الحال السَّردية على جسده الراوي، عائدًا إلى زمن السَّرد وهو يقوِّم اعترافه الواعي بعد أن سكن الجسد وهدأت

جَذْوته، وأصبح بوسعه التعبير عن أنموذجه غير الملتبس في حقل اختلاط الرؤية بالتَّذكُّر «أنا الراقص معهم تلك الرقصة التي نسيت متى شاركتهم فيها ومتى عرفت أنَّ كلًّا منهم لم يكن سوى خيال مآتة مدكوك في الأرض.»

ولا شَكَّ في أنَّ «خيال المآتة» هو «وهم» تصنعه الأنا الفاعلة ليتجسَّد على أنه حقيقة في منظور «الآخر» المستهدف؛ إذ يكشف السّارد الذاتي من خلاله اندماجه بـ «الوهم» ، والتَّماهي الجسدي مع الأجساد الموهومة في رقصة صاخبة الموسيقى، يستكمل فيها الرّاوي فضاءها كاملًا في الدائرة السَّردية الأولى قبل أن يغادرها ليضع هامشه التَّوضيحي الذي يفصل زمنين ومكانين وتصوُّرين سرديين. تتكرَّر اللازم «لم يكن نومًا» مرة ثانية في افتتاح الدائرة السَّردية الثانية، حيث يتمظهر المروي المركزي ويلخِّص حبكة الجسد، فاتحًا منظورها الحكائي على نشاط آخر للجسد يروي فيه حكاية أخرى، فإذا كانت حكاية الجسد في الدائرة السَّردية الأولى هي الإيقاع المتجسِّد في فعل «الرقص»، الذي لا ينشُد سوى الانتشاء والتَّماهي مع طاقة الجسد في خلق درجة عالية من درجات اللَّذَّة، فإن حكايته في الدائرة الثانية تتجه إلى فعل جسدي حركة غائي يستهدف الخلاص والنجاة:

لم يكن يومًا.

حينما عهدوا لي بزراعة هذه الأرض، وحدَّدوا وقتًا تبينت من عيونهم أنه لا يسمح بتمام الأمر، ونثروا في أماكن متباعدة ما أحتاجه من أدوات، وأشاروا نحو مَسيل مياه لم أقدر على إبصاره أو معرفة مكانه، ورحلوا – أم ظننت – متوعِّدين بكل شرٍّ إن لم أُتمَّ.

وبدأتُ حرث الأرض، عازمًا على أن لا يهزمني الوقت، وألا توقفني تلك الهياكل البشرية التي تكشفت لي كلما تماديت في الحرث وتغطَّت بها الأرض حتى النهاية. عن الماء، عن البذور، عن الخطوة التالية بحثت، ولم أبصر نفسي بعد ذلك إلّا جالسًا – في انتظارهم– جوار الحقل.

إذ يتمركز السّارد الذاتي في المكان والزمن والحدث تمركزًا شديد الخصوصية والضّيق عبر المواجهة القاسية غير العادلة بين الآخر/ السُّلطة، والأنا السّاردة الخاضعة لمقتضيات هذه السُّلطة من خلال معادلة غير متعادلة، ويمكن معاينة منظوماتها المحتشدة على النحو الآتي:

الآخر/ السُّلطة	الذات السّاردة/ الجسد	منظومة المكان	منظومة الزمن
عهدوا لي	لم أقدر	الأرض	حددوا
حددوا وقتًا	أن لم أتم	أماكن متباعدة	وقتًا
عيونهم	بدأت	حرث الأرض	تبينت
نثروا	عازمًا	الحرث	من
أشاروا	لا يهزمني	الأرض	عيونهم
رحلوا	لا توقفني	الماء	أنه
متوعِّدين	تماديت	البذور	لا يسمح
الهياكل البشرية	بحثت	الحقل	بتمام
	لم أبصر		الأمر
	جالسًا		

إذ تنتهي الدائرة السَّردية الثانية نهاية حاسمة ينتصر فيها «الآخر/ السُّلطة» على «الذات السّاردة/ الجسد»، بعد أن يعلن السّارد الذاتي ذلك إعلانًا مكانيًّا داخل بصرية ذاتية تصوِّر هذه النتيجة تصويرًا سينمائيًّا «لم أبصر نفسي بعد ذلك إلا جالسًا- في انتظارهم- جوار الحقل.»

ولا شك في أن تزاوج فعالية الأبصار الداخلية «أبصر نفسي» مع فعالية الجلوس «جالسًا» ، مع فعالية الانتظار «-في انتظارهم-»، تعطِّل حركة الجسد وتعلِّق نشاطه وتؤجِّل فعله إلى لاحق سردي يكشف عن تطورات

الحكاية وتمظهراتها بعد هذه النتيجة.

وتعمل الجملة الاعتراضية «- أم ظننت -» على قطع سيولة السرد قطعًا جزئيًّا لصالح تدخُّلات الذات السّاردة، وقد أدَّت هنا دور التنبيه الأسلوبي ولفت النظر إلى وعي الذات السّاردة في سياق الحدث العامِّ، والتَّركيز الاعتراضي الآخر«-في انتظارهم-» الذي يؤكد ذلك الوعي ويربط أوصال السَّرد في مستوياتها الخارجية والداخلية.

تتكرَّر اللازمة «لم يكن نومًا» تكرارها الثالث وهو يُؤسطِر الحدث وينقله هذه المرة إلى فضاء التَّسمية، حيث يتحقق الالتباس المؤسطَر بين الجسد بوصفه حاملًا للاسم والاسم الذي ينوب عن الجسد ويمثله شكل الالتباس الحاصل بين التوافق في منطقة الذات السّاردة والتباين في منطقة الآخر/ السُّلطة:

لم يكن نومًا

تنادوا باسمي، حتى ظننت أنهم يريدون إسماع كل من في السموات والأرض.

ظللت واقفًا صامتًا وسط حلقتهم، متمنيًا أن ينتبهوا لكنهم راحوا في النداء، كأن وجودي تميمة لإحضاري حقيقة.

شعرت بعد حين أنهم كلّوا، وافترشوا الأرض طلبًا لراحة يكملون بعدها رحلة النداء.

لمحني كل منهم، وفي نظراتهم دهشة من حضوري بغتة.

سألوني من أنت، وكيف أتيت، ومن تنتظر؟ أجبت، وأعدت إجاباتي كلما كرروا نفس أسئلتهم، وظلّوا هم واثقين من أنني أكذب يأسًا من حضور المنادي، ونبهوني بعد طول سؤال، أنهم ينادونه ثم ما يلبث أن ينضمَّ إليهم.

لم يفدني نفي الكذب عني، لم يفدني رفضي الانضمام إليهم، لم يفدني سوى استيقاظي متمليًا ما بقي بين كفَّيَّ.

تألفت الدائرة السَّردية الثالثة من شبكة دوائر صغيرة ، تستقل كل منها بكينونة دائرية سردية خاصة، لكنها تنفتح مباشرة على الدائرة اللاحقة لها لتنضمَّ إليها وتتداخل معها، بحيث تستقل الدَّوائر الصغيرة بلون وتنعطف على جاراتها بلون آخر، فالدائرة الصغيرة الأولى التي تبدأ بـ «تنادوا باسمي..» تشرع بإثارة الصوت الإيقاعي المنطلق من منطقة «الآخر/ السُّلطة» باتجاه منطقة التسمية في الذات السّاردة، وهي منطقة تقترح الالتباس.

الدائرة الصغيرة الثانية التي تبدأ بـ «ظللت واقفًا صامتًا...» تصوِّر تجاوز الجسد بحثًا عن الاسم، لتتقدم الدائرة الصغيرة الثالثة وهي تصوِّر انتهاء الجولة البحثية عن الاسم بعد فصله عن الجسد «شعرت بعد حين..» ، إلا أن الدائرة السَّردية الصغيرة الرابعة تعيد مستوى جديدًا من التَّواصل الصوتي- الحواري بين طرفي المعادلة «لمحني كل منهم، وفي نظرتهم دهشة من حضوري بغتة/ سألوني من أنت، وكيف أتيت، ومن تنتظر؟»، من دون تغيير في القناعة الرّاسخة المقصودة من فصل الاسم عن الجسد في منطقة الذات السّاردة، غير أنها تكشف للذات السّاردة في منعطف لاحق بأن الآخر/ السُّلطة في مشهد المعادلة مؤسطَر عبر مروره بتجربة الذات السّارد نفسها، المشحونة بالالتباس والتمويه والفصل «نبهوني بعد طول سؤال، أنهم كذبوا مثلي من قبل، حينما كان كل منهم يدَّعي أنهم ينادونه ثم ما يلبث أن ينضمَّ إليهم.» وهو ما يمثل في المنظور السردي العام للحكاية شفرة الانتماء التي تنطوي علي اقتراح ما لحلِّ اللغز.

تخلُص الذات السّاردة بعد ذلك إلى التمركز في دائرتها الصغيرة الاختتامية «لم يفدني نفي الكذب عني ...»، لتصل إلى أرضية الحكاية «لم يفدني سوى استيقاظي متمليًا في ما بقي بين كفي» المتشكلة عبر فعالية العزل والإقصاء، التي تُحيل إحالة لافتة على عتبة العنوان «يقظة» لتؤكد دائرية الحركة السردية

داخل الثنائية الملتبسة بين احتمالية النوم/ اليقظة من جهة، واحتمالية الذات/ الآخر من جهة أخرى.

أسطرة العنوان وسردنة الزمن

أفضى القول السَّردي الحديث إلى ممكنات سرد جديدة تتلاعب بعناصر السَّرد وتتصرف بمكوناته، على النحو الذي يناسب المقاصد وسياستها في افتتاح سبل أسلوبية حديثة تمكن آلة السرد بفعالياتها المتعدِّدة والمتنوِّعة من أن تقدم مرويًّا قابلًا للتعدُّد القرائي، ومستعدًّا أكثر لاستقبال فضول التأويل ورغبته في الكشف وإلغاء عزلة المُحرَّم.

دخلت العناية بأفق العنونة عصرها القرائي الذهبي، وبدأت أسئلة العنوان تستحوذ على حصة كبيرة من أسئلة المتن النَّصي، ويؤسِّس لشعريتها بمَعزل عن المتن وبالاندماج به مرة أخرى. هكذا أصبح للعنوان حقّان، حقُّ الاستقلالية والتَّفرُّد الملكي في احتلال سماء النَّصِّ، وحق امتداد أنساغه داخل جسد النص يضيء ظلماته ويوجِّه حيواته ويأخذ بيد القراءة إلى متاهاته.

هل هو أسطورة النَّص إذا ما فَطِن المبدع إلى احتفاليته وكرنفاليته وموقعه الاستثنائي المتميز الذي زيَّنه النقد بألوان العُرس في نظر القراءة؟ هل هو العتبة الوحيدة التي لا يفضي سواها إلى ميدان الجسد النَّصي والشَّرعية الوحيدة لمواقعة النص، ومن دونها يتحول الفعل إلى خطيئة قرائية تمنح لذة ناقصة تبقى خاضعة أبدًا لتأنيب أخلاقية الضَّمير القرائي؟ وهل بوسعنا قراءة نصوص بلا عناوين لنُعفي المبدع من محنة العنوان وننقذ القارئ من مَغبَّة اقتراف المعاصي التأويلية حين تسوِّل له نفسه دخول منازل النَّصِّ من غير أبوابها.

العنوان يتربع على عرش النَّصِّ ويزيِّن جبهته بنيّات المبدع وألاعيبه وسقطاته أيضًا، ويُغريه باللعب ويستدرجه إلى المنطقة العارية طالبًا منه

التَّخفّي والمُوارَبة، هي لعبة قاسية تؤدي إلى الفوز بالتاج لكنها قد تؤدي أيضًا إلى السقوط في القبو السَّحيق حين لا يستطيع إمساك الحبل في اللحظة المناسبة. هو فعل أسطرة إذن ، يشتغل على كونه السيميائي اشتغالًا مزدوجًا يبدأ من تأثيث داخله العميق وضخِّه بالتَّعدُّدية الدَّلالية ، وينتهي إلى الانفتاح على مناطق الجسد النَّصِّي ليغذِّيها بإشعاعاته الدلالية ذات الحمولة الكثيفة دائمة الرِّفد.

تَحفِل قصص (كمال عبد الرحمن) الموسومة بـ (الحاسة التاسعة) [٤] – وهو عنوان مرحَّل من القصة رقم (١٢) في تسلسل القصص في المجموعة– بسياسة عنونه تنهض على البهرجة وعلى مَهارية الصَّوغ اللغوي من دون الانتباه أحيانًا إلى حاجات المروي، ذلك أن حاجات المروي هي التي تقترح فضاء العنونة وتشي به، وثَمَّةَ حس ديمقراطي يجب أن يلتفت إليه الكاتب في تدارك محنة العنونة يأخذ بعين الاعتبار تصويت الحاجات لترشيح صيغة معينة للعنونة تؤدي بها إلى أن تعمل داخل الكِيان النَّصي بأعلى طاقاتها الإنتاحية وبكفاءة عالية، على العكس من السبيل الدِّكتاتوري في فرض سياسة عنونة تُعزِّز إحساس الكاتب بهيمنة الخلق ولا تستجيب لحاجات المروي.

عُنوانات القصص حسب ترتيبها في المجموعة هي: امرأة من آخر الحلم– ما أتاني من حديث (عبد جدو) – حكاية من جبل بنجوين – سيد الغرباء – قصة صفية – أسميك فوضاي – نجمة على مشارف الغفران – ما لم يصلني من بكاء الأشرف قانصوه الغوري – هيستريا صامتة –أمطار بشرية – ذئاب في برية الجسد– الحاسة التاسعة – أوركيديا صادية – أميرة العصافير.»

تخضع العُنوانات لتنوع كبير في صياغتها اللغوية على النحو الذي يشير إلى قصدية واضحة في انتخابها و وضعها .«الحاسة التاسعة» هو عنوان القصة رقم (١٢) في المجموعة، يرحّل من أجل من يحتل عرش العنوان الكبير

للمجوعة بأكلمها قائدًا للعنوانات الأخرى، وتسلسلها الرَّقمي (١٢) علامة على انتهاء التعاقب الشعري لسنة واستكمال الصورة الزمنية للعام الكامل، وما انتقالها إلى صفحة العنوان لتُحيل الواجهة العنوانية إلا إشارة حية إلى بدء دورة زمنية جديدة، تعزل القصتين الأخيرتين في المجموعة (أوركيديا صادية- أميرة العصافير) لتدخلهما في دورة زمنية أخرى تبقى مشرعة لفضاء زمني قادم وملغوم بالاحتمال.

الزَّمن يتعرض لزحف السَّرد فيتَسردن ويتشبع مَنطقه بالروح السَّردية ليكترث بها أكثر من اكتراثه بتقاليده الزمنية داخل السّوق الوضعي التقليدي لآلة الفعل الزمني، وبالتالي فإن العنوان (الحاسة التاسعة) لا يستخدم الصيغة العددية (التاسعة) بالمنطق الرياضي الصِّرف، بل يستثمر روح العدد بأفقه الزَّمني المُسردَن داخل فضاء القَصِّ.

ثَمَّةَ تجاوز عددي كبير نسبيًّا لحدود الحواسِّ، فالحواسُّ خمس فقط، وظلت (الحاسة السادسة) تراوح طويلًا في الحُلم الحسي والثقافي والجمالي والإنساني، من أجل أن تجترح لها موقعًا يؤهلها للانضمام إلى عائلة الحواسِّ بأفرادها الخمسة التقليديين، فهل نجحت في ذلك حتى الآن؟ وهل ثَمَّةَ من تجرأ على توصيف علمي وثقافي محدَّد للحاسة السادسة شأن الحواسِّ الخمس الأخرى، أم أنها ظلَّت حاسَّة تحكُمها تصوُّرات ذهنية بوُسعها أن تتحدث طويلًا في الاحتمال ولا تستطيع الاقتراب من مستوى الهبوط بالحاسَّة إلى أرض الواقع، حيث تمكُث أخواتها الخمس في منزل اليقين؟ وإذن ما شأن هذه الفقرة إلى (الحاسة التاسعة) من افتراض تحقق غير نهائي لوجود (حاسة سادسة) ، وماذا عن الحاسَّتين (السابعة/ و/ الثامنة) اللتين تفصلان (السادسة) عن (التاسعة)، هل خضعتا للإلغاء/ التجاوز/ الإرجاء/ التعليق/ المحو؟ إنه افتراض نظري لا يمكن تجاوزه أو إهماله أو التغاضي

عنه في الانتقال العددي من (السادسة) إلى (التاسعة).

لكننا إذا ما سلَّطنا معاينة بصرية جديدة على الصيغة العنوانية بفضائها التعريفي المُزدِوج (الحاسة السادسة)، فإنها ستُحيلنا على مستوى تناصِّي مع (السيمفونية التاسعة)، وهي آخر سيمفونية وضعها بيتهوڤن، فهل كانت (الحاسة التاسعة) للقاصِّ تماثلًا مع سيمفونية بيتهوڤن التاسعة، وهل تمثِّل (التاسعة) صورة الاكتمال الناقص على حدود (العاشرة) مثلًا؟

ربما ليس من مصلحة الإجابة أن تكون مؤكّدة؛ لأنها بذلك تُغلق باب الاحتمال والتَّجدُّد وتقيِّد القراءة بسلاسل الإجابات النِّهائية، حيث تكف القراءة عن كونها أداةَ كشفٍ مُستمرٍّ وحرث دائم في أرض خِصبة مفخَّخة بديناميت الدَّلالة، في عالم (الحاسة التاسعة) يتعرض الزمن لانطلاقات السرد فتخضع وحداته للسردنة، حيث تتكثف داخل البؤر السردية ويتحول أفق معناها الزمني إلى أفق معنى سردي لا يَدين بالولاء لآلة الزمن في فعالياتها التقليدية، قَدْرَ إمعانه في تشرُّب مياه السرد ليصبح زمنًا جديدًا خاصًّا بمنطق (الحاسة التاسعة)، وخضوعاته التأويلية لفضول القراءة:

> **هكذا من دهور سحيقة راقبته القرى التي لا تنام، وقايضته البروق التي تأتي من الأقصى وتذهب إلى حيث لا يدري أحد بصبغة عنفوانها، ولكنه لم يتلفت إليها ولا إلى ترمُّل الأرض وتكلُّس أوجاعها على أديم البشر، الغائبين في الحضور أو الحاضرين في الغياب منذ آلاف السنين، وهو يحملها بذراعيه بثبات وحنان أزليين ويدور بها من مَسبغة إلى جُرح ومن مفازة إلى أسًى، وكانت القرى التي لا تنام قد شرعت بتتويج دروبه بأغاني الصابرين، وصارت تطلق في إثره أغنية تلو أخرى حتى تكدَّست الأغنيات على دروبه التي لا يعرف نهاياتها، مع أن أغلبها لا يفضي إلى سلامة.**

تتداخل فضاءات الزمن ومساراته وألغازه في خط زمني سردي يأخذ

دَلالاته من ثريا النَّصِّ (الحاسة التاسعة). وهي تضيء مفازاته وتكشف أمكنته المُنفتحة على الاحتمال والكافَّة عن التَّسمية والتَّحديد والموضعة:

قالت المدن التي تنام ضحى لن يصيبنا نُثار أحاجيه، ولسنا بحاجة لمزيد من خرافات العصر الإلكتروني المتحجر.

كما أن الشخصيات تتزيّا بألوان الزمن المُسردَن وتؤسِّس معالمها وأبعادها على وَفْق معطياته، وهو ما يفسِّر محدوديتها وضيق وضوحها، فضلًا عن اكتسابها قدرًا عاليًا من الضَّبابية والغموض على النحو الذي يناسب الجو العام المتحدِّد من عتبة العنوان:

هكذا يدور في مشارف الأرض ومغاربها حاملًا على ذراعيه امرأة ميتة منذ دهور نسيها التاريخ وخجل أن يرجع إليها مرة ثانية.

ويستمر الراوي السَّردي المجازي في قصّه و روايته داخلًا في سُبل غَرائبية وعجائبية تستمد فروضها من الطاقة الإيحائية في العنونة، ليرسم مشهدًا بانوراميًّا للحدث يبقى قائمًا بأنحاء مختلفة في ذاكرة القَصِّ ويتدخل في توجيه حركة الزمن في عمق الكون السَّردي:

وقالت القرى التي لا تنام إنه ظهر هكذا فجأة من بطون الغيب، يحمل على ذراعيه امرأة ميتة ويدور بها دروب الأرض دربًا فآخر، ولم يتوقف للحظة واحدة أو ينزلها عن ذراعيه ليل نهار! ويقال إن بعد آلاف السنين من تَجواله تيبست ثيابه وتمزقت عنه ولكنه لم ييأس، ارتدى ملامحه ومضى في المسيرة العجيبة!

يمتد أفق العنوان إلى حدود الأسطرة؛ إذ ينتقل القول السَّردي من شكل الحكي المألوف إلى شكل خارق للمألوف، يؤنسن غير الإنساني ويموِّنه بطاقات مضافة تحمِّله مسؤولية القيام بدور سردي أكبر من طاقته في محتواها المُدرك، ويستعيد القول مركزية العنوان وكثافته ليعاينه معاينة تتصل بالبرهنة

على صحة الفروض التي يتحملها الواقع السَّردي في هيئته الرَّمزية الاستثنائية:

وقالت اليعاسيب التي أنست احتراقاته في ليال فقدت أشكالها لفرط تشابهها إن ذراعيه قد تيبَّستا على هيكل بشري مخيف، وقال من لم يشاهده إن سرب أيائل وقطيع ذئاب أليفة قد رافقاه أثناء عبور صحراء منسية.

ويفتح كنز العنوان صندوقه العجيب ليضخَّ مفاصل الكون السَّردي/ الحكائي بمزيد من اللقى السيميائية، وهي تعزِّز مكانة العنوان في الجسد النَّصي قولاً مجردًا وفعلًا مركبًا يجعل من (الحاسة التاسعة) مستودع الحواسِّ وذخيرتها:

لكنه وإن فقد حواسه الثماني إلا أنه صار يميل إلى حاسة تاسعة هي خلاصة الحواسِّ، وتمتد مليارات الأميال، وهي المسافة بين الروح والقلب!

لكن (الحاسة التاسعة) بوصفها (خلاصة الحواسِّ) تخضع لقراءتين، الأولى أنها نهاية الحواسِّ التِّسع على وَفْق المنطق الحسابي الرياضي الذي يأخذ بعين الاعتبار تسلسل الأرقام وتوقفها عند الرقم الأخير (مستودع الحواسِّ/ الأرقام) عادة، أما الثانية فإنها تعني نهاية الحواسِّ الإضافية من غير الحواسِّ الخمس الأساسية، بمعنى أنها من السادسة إلى التاسعة على النحو الذي تصبح فيه التاسعة في مواجهة كتلوية مع الحواس الخمس الأساسية.

وعندها تأخذ القراءة مسارًا آخر تتلبَّس (الحاسة التاسعة) كِيان الشخصية لتصبح هي الشخصية ذاتها، وبذلك يهبط العنوان ليؤسطر ذاته في الشخصية ويدفع حيوات الزمن لتستقي حركتها من ماكنة السرد، منفعلة بحدثها ومستجيبة للمدى المؤسطَر الذي يحققه العنوان في المادة المروية:

ومنذ أن اعتنق حاسته التاسعة وهو يرتعش كلما تناهى إلى روحه صوت ذلك الناي الملائكي العجيب، ولم يكن ليصدق أن الملائكة ترافقه بأنين ناياتها إلا حينما رأى الظلام لأول مرة، وأحس من خلال ذلك أن عليه أن يغُذَّ السَّير

إلى اللامكان حاملًا على ذراعيه المتيبِّستين امرأة مومياء يظنها باكرًا منذ أن ترمَّلت الأرض!

ويستدرج الراوي الزمن المؤسطَر بواقعه التاريخي والديني وبأعمق درجاته وأكثرها إيغالًا في الوجدان الإنساني، كي يحقق تطورًا تراجيديًّا فاجعًا في رسم صورة الشخصيتين المؤسطَرتين، ذلك التطور الذي يسير نحو الهاوية حيث تمثل (الحاسة التاسعة) علامة تتوجه نحو هذا المصير الذي يمتص الزمن ويستهلك ديمومته:

هكذا كان، وهكذا سيبقى، منذ أن بكى آدم يأسًا وتشظّى أيوب متناثرًا في جيوب أوجاعه رجل نصف ميت وامرأة مومياء يدوران في غياهب الأنفس من لا مكان إلى المجهول.

وتسري خيوط العنونة في جسد المتن النَّصيِّ لتؤلِّف شبكتها فيه، ولتعيد صياغة الشخصية السردية صياغة تناسب تعقيد الحدث وتعدُّد مرجعياته وانفتاح آفاقه:

ورغم أن المدن التي تنام ضحى قد تقعرت حتى تلاشت، بعد أن سوَّرتها اليعاسيب ببرد السلالات، وطاردتها النجوم بأشعة البكاء حتى أغرقتها، وسار الدمع في شوارعها يفتش عن مقهى يرتشف فيها قهوته المرة المعتادة، إلا أنه كان يتصدع في سَدَم غيبوبته الكبرى رغم اعتناقه - كما لا يفهم أحد - حاسة تاسعة توحي لمن لا يعي أنها محض افتراء.

المكان في ظل هذه الموقعة السَّردية الطّاغية يستحيل إلى حاضنة تلمُّ أدوات الواقعة وعناصر الحدث في سلة مكانية واحدة، تزحزح تسلسل الزمن على الاستمرار والدَّيمومة حتى يتسنى للشخصية المُزدوِجة أن تستعين بحاسَّتها التاسعة للوصول إلى المَقصد العدمي:

كانت القرى التي لا تنام قد جمعت حزن العصافير وتراتيل منسية من حُداء

القوافل وسلال الأدعية البيض وأزهار من شجرة غائبة وكمثرى وحناء وغناء من بكاء الشمس لحظة الغروب، وصارت تنتظر قدومه في دورة الأيام!

وهنا يتسلَّط العنوان بكل طاقته ليضيء آخر مناطق السَّرد في القصة (الخاتمة) بقَدْر هائل من الضوء، يستفزُّ فيها النهاية التِّراجيدية الساخنة للشخصية المُزدوِجة وقد تحوَّل الحامل إلى محمول والمحمول إلى حامل، باتجاه صيرورة تختزل الزمن في شكل أو صورة وتحلُّ عقدة المُشكِل السَّردي في حلٍّ لغزه، وتفكيك شفرة استراتيجية العنونة فيه:

وأمعن الصبر في نفاده، وطالت السنوات التي لا شكل لها لفرط تشابهها وفي يوم هارب من نفسه أو متشظٍّ من لحاء أعوامه ظهر شبح قادم من بطون الآماد، يحث الخطى وكأنه يفر من قدر ما، وحينما اقترب قامت القرى التي لا تنام لترشقه بالأدعية والحناء، ولكنها تيبست في قشعريرة فزعها حينما رأت دماءها تهرب من أجسادها، راكضة إلى امرأة مومياء تمشي متعثرة وهي تحمل بيديها رجلًا متخشبًا منذ ألف عام.

إذ تتلاحم قوى السرد وتتضافر مَقاصدها وصولًا إلى لحظة سرد تتوقف بين يديها كل الأنشطة والفعاليات، وتركن إلى ثبات خارجي مزحوم بحركة داخلية تُظهر سحر الحاسَّة التاسعة وهي تختصر الحواسَّ وتعمل بها، بعد أن تحرِّضها على قراءة مشتركة حادة لها، تستجلي فيها الميراث ساقطًا في المستقبل، مارًّا بالراهن، في احتفالية قصٍّ تنشد الامتداد في كل الاتجاهات والعودة للتمركز في بؤرة واحدة تؤلِّفها الحاسة التاسعة.

تحولات الضمير السردي الأنثوي

يعدُّ الالتباس العميق الحاصل بين التَّجربة الشخصية السيرذاتية للقاصِّ وتجربة الإبداع النصِّي القَصصي من أعقد الالتباسات الإشكالية في جوهر العمل القصصي، ذلك أن فن القصة القصيرة من أكثر الفنون الكتابية استجابة

للنزعة الذّاتية وتعاطيًا مع التَّجارب الشخصية للقاصِّ، بفعل ضغط التَّجربة السيرذاتية من جهة وإغراء النوع الكتابي لحساسية التَّجربة من جهة أخرى، وربما من الصعب الفصل في هذه القضية، لأن الالتباس الإشكالي عميق وشائك، وهو في صالحها ومصدر أساس وجوهري من مصادر تمويلها وحيويتها.

إلا أن حضور السيرة الذاتية في قصة/ قصص القاصِّ تتراوح من الحضور الكلِّي الطّاغي والمهيمن، إلى الحضور الظلِّي الذي لا يتجاوز اللمحات أو الإشارات أو اللحظات، على النحو الذي يناسب خِصب السيرة وثراءها، ويتلاءم مع منهج الكتابة وفلسفتها لدى القاصِّ، فضلًا عن طبيعة الفضاء القصصي لكل قصة، ومدى تجاوبها مع هذا المعطى بإشكالياته المعروفة في وضع الحادثة/ الحوادث الشخصية في منطقة السيرة الذاتية، وقابلية انتقالها وتحويلها إلى نص قصصي بكل ما يَنطوي عليه الانتقال والتحويل من إجراءات وتشغيل تِقانات وآليات ورؤى.

قصة «طريق دار العجائب» للقاصَّة رشيدة الشارني من مجموعتها «صهيل الأسئلة» (٥) تشتغل على مقاربة هذا الالتباس الإشكالي، عبر تجنيد الضَّمير السَّردي الأنثوي الذي يخضع لتحوُّلات في موقع الراوي، من الراوي كُلِّي العلم، إلى الراوي الذاتي، ثم الراوي كُلِّي العلم مرة أخرى، حسب متطلبات كل لوحة من لوحات القصة الأربع في محاولة لطرح أنموذج سرد أنثوي ينهل من السيرة الذاتية وقائع حدثية ومكانية وزمنية ليُسردِنها في سياق الفن القصصي.

عتبة العنوان «**طريق دار العجائب**» نسخة لغوية معدَّلة/ مصحَّحة من المرجعية المكانية السيرذاتية «**طريق دار العجايب**» كما تردد في المتن النَّصي على النحو الآتي:

١- وجدت بعض الناس يسمونه «طريق دار العجايب».

٢- البعض الآخر نحو طريق «دار العجايب».

٣- وطريق «دار العجايب» شارع واسع يتربص فيه اللُّصوص بالمارَّة.

٤- نثرتها في طريق «دار العجايب».

ولا شك في أن هذا التعديل المُفَصَّح من «**العجايب**» في الذاكرة والمكان الشعبيين السيرذاتيين، إلى «**العجائب**» في كِيان المتن النَّصي يعكس جزءًا من الالتباس الإشكالي بين سيرنة القص وقصَّنة السيرة.

تنقسم القصة على أربع لوحات سردية، كل لوحة تمثل حلقة نوعية تشتغل على قدر من الاستقلالية السردية، وتمتد في الوقت ذاته لتنسج خيوطها المكانية والزمنية والحدثية باتجاه الحلقات الأُخر، لتشيِّد معمار القصة وهو يستمد الخواصَّ المكتنزة في فضاء عتبة العنوان «طريق/ دار/ العجائب (العجايب)» من كثافة الحضور المكاني الدّالِّ دلالةً كثيفة على التَّنوُّع والإدهاش والمفاجأة واختراق مزيد من الأسرار. ينهض بمهمة السرد في اللوحة الأولى راوٍ كُلِّي العلم يصوِّر الواقعة الحدثية تصويرًا مركزًا وحاسمًا من بداية المفتتح الاستهلالي للوحة، باثًّا مجموعة من الإشارات التي تعمل بوصفها موجِّهات سردية تتكشف عن رؤى وأفكار وقيم في مناطق أخرى من اللوحة أو في اللوحات اللاحقات:

> **ما كانت تتصور للحظة وهي تراه قادمًا نحوها يصفِّر ويدندن، ثم يتوقف قبلتها ليسألها بلطف إن كانت تعرف الطريق إلى نهج الأقحوان، أن يعمد أثناء استغراقها لثوان في التفكير إلى انتشال قلادتها الذَّهبية واللَّوذ بالفرار. كان يسير على نفس ناصية الشارع الذي تمر منه ساهمة، ولم يكن أي شيء في مظهره يدعو إلى الرّيبة والحذر، بل كانت هيئته الأنيقة تبعث على الاحترام والطُّمأنينة وتوحي بيُسر الحال.**

يبدو أن بنية الاستهلال مصاغة سرديًّا بحرفية عالية تقدمها وكأنها قصة قصيرة جدًّا تنطوي على قدر كبير من الاستقلالية والتَّبلور، لذا يمكننا عدُّها «ثُريّا» لاحقة لثُريّا العنوان ستبقى دائمة الإضاءة والإشعاع على جسد المتن

النصِّي. ويذهب الراوي إلى توجيه الإضاءة التصويرية وتركيزها على الأنموذج الشخصاني «الأنثوي» بوصفه الشخصية المركزية في الواقعة السردية، الذي يسعى إلى تبنّي طاقة جديدة تفاجئ المنطقة الأنثوية وتفتحها على رؤية أخرى للفعل والتفاعل:

كانت أسرع مما كان يتصور، فقد استطاعت في لحظات قليلة أن تقترب منه وتربك خطاه. ربما لم يضع في حسبانه أن امرأة يمكن لها أن تطارد لصًّا بكل هذا الإصرار.

ولعلَّ الإشارتين **اللافتتين** «كانت أسرع مما كان يتصوَّر / لم يضع في حسبانه أن امرأة ....» تجعلان الوضع الأنثوي يأخذ مدى جديدًا في محتوى السرد.

تظهر أول إشارة إلى المرجعية السيرذاتية على نحو مُبكِّر في اللوحة الأولى:

يسقط شلال من ضوئها على سَحنته المتعرِّقة فيبرز لمعان قلادتها الملفوفة في حرص حول أصابعه الملتوية وقد تدلى منها ذلك اللوح الذهبي الصغير الذي رسم على أحد وجهيه برج بابل العظيم ويرمز إلى موطن زوجها. بينما رسمت على الوجه الثاني قبة القدس.

كانت القلادة هدية زوجها إليها ليلة زفافها وهي كل ما جلب معه من ثروة لدى مغادرته للعراق إثر اندلاع الحرب فيه.

والإشارة تُحيل إحالة واضحة وقاطعة إلى منطقة السيرة الذاتية للقاصَّة «رشيدة الشارني»، القاصَّة التونسية المتزوجة من القاصِّ والروائي العراقي «عبد الرحمن مجيد الربيعي» الذي غادر العراق ليقيم في تونس إقامة مركبة «عاطفية ومكانية»، كما تكشف الإشارة اللعبة السردية في إناطة مهمة السرد في اللوحة لراوٍ كُلِّي العلم، هو في حقيقة الأمر سارد ذاتي مقنَّع بقناع السارد الموضوعي، ربما لإبعاد سَبْح السيرة الذاتية عن مناخ القصِّ في المراحل الأولى للسَّرد القصصي في القصة؛ إذ تتداخل هنا خطوط السارد الموضوعي والسارد الذاتي والمؤلِّف

الضِّمني الكاشف عن حقيقة السيرذاتي في القصصي. تمضي اللوحة الأولى في تجلِّياتها السَّردية لتقدِّم صورة أخرى من صور أطروحتها الإنسانية في القصة:

تنخرط مرة أخرى في موجة صراخ عصبيٍّ وكأنها تلحُّ بضراعة طلب العون:

«أيها اللص، هات قلادتي.»

وعلى حين غرَّة يستلُّ سكينًا من جيب خفيٍّ في بنطاله. يلتفت نحوها ويشهره في وجهها. تشعر بحفيف أقدام الناس وهم يتراجعون إلى الخلف، تتعالى من حولها أصوات منبهة:

« تراجعي، إنه مسلَّح.»

«أيتها الحمقاء سيشوِّه وجهك.»

«أنت الأضعف، كيف تجرؤين؟»

«يا لها من امرأة عنيدة!»

كاشفة عن التباس آخر في معاينة معادلة «الأنوثة / الذكورة» من خلال التضامن الأفقي بين الشخصية الذُّكورية للصِّ، والشخصيات الذكورية التي تقف شكليًّا على الحياد، لكنها تنتمي إلى اللص حينما تُعبِّر عن سلبيتها وتحاصر الشخصية الأنثوية بالتخويف والحمق والضَّعف والعناد، تحت ضغط بُدائيتهم الذكورية الفرحة بانتصار شخصية اللص/ المجرم/ الذكورية على شخصية الضحية الأنثوية وكأنه انتصار باطني لهم.

تواصل كاميرا الراوي كلِّي العلم (الذي كشف عن ذاتيته الأنثوية في الإشارة السيرذاتية السابقة) تصوير عنف الصِّراع وإصرار الشخصية الأنثوية على توكيد صورتها الإنسانية المدافعة عن حقِّها ومصيرها:

يستدير نحوها فجأة. يحدِّق فيها للحظة بشفتين مزمومتين تنمّان عن حقد دفين. ترى وجهها المتوتر منعكسًا في بؤبؤي عينيه الصَّفراوين يردد بغيظ وهو يكزّ أسنانه البيضاء:

«أيتها العنيدة المتوحِّشة..»

يفاجئها بكلمات قويَّة يسدِّدها بوحشية إلى صُدغها و وجهها فتفقدها توازنها وينزلق جسدها تحته، تتالي لكماتُه فتتراخى قبضة يدها عن طرف قيمصه ويتحرر أخيرًا منها، يرفسها ذلك الخنزير بقسوة أمام مرأى من جميع أولئك الناس الذين قرض الخوف وجوههم وشلَّ الجبن حركتهم. تدعكها أقدامه بعنف ثم يلوذ بالفرار.

إذ تتضح دقَّة التصوير ودِقَّة الإحساس بالحدث التصويري، وهو ينتهي إلى انتصار اللِّصِّ بالحصول على القلادة، وانتصار الشخصية الأنثوية باستنفاد كامل طاقتها في الدِّفاع الإنساني والنوعي عن أنموذجها. تستيقظ الذاكرة السَّردية للشخصية وهي في غمرة هزيمتها/ انتصارها لتستعيد حكايات مناظرة من الماضي القريب أولًا:

تتذكر وهي في غمرة حزنها تلك الفتاة التي اغتصبها عدد من الشبان بأحد شوارع القاهرة دون أن يتقدم أحد المارَّة لنجدتها، إذ انغلقت أرواحهم فجأة واكتفوا بمتابعة الواقعة وكأنهم يشاهدون شريطًا سينمائيًّا مسلِّيًا ومثيرًا.

تنعى فيها ضحالة الحسِّ الإنساني في أرض تغيب فيها الحضارة لصالح البُدائية والتَّخلُّف والاضطهاد والقهر والاستبداد، الذي يمتد في الماضي البعيد ثانيًا ليكشف عن مرجعية تراثية يستجلبها خيال الذاكرة من زمن بعيد مضى:

يركض بها الخيال إلى زمن مضى قامت فيه حرب ضروس بين قبيلتين عربيتين دامت أربعين عامًا بسبب الاعتداء على ناقة، أحسَّت بمهانة الإنسان داخلها، تحسَّرت بألم وتجمَّدت تلك اللحظة بأعماقها. ينبثق فجأة أذان الظهر في الفضاء ويجاور صوت المؤذن نشيجها الداخلي فتسكُب نبرةُ الطُّهر السَّكينةَ في روحها.

على النحو الذي يحقِّق لها قدرًا من التَّوازن النَّفسي والشُّعوري الذي

يقنعها بأن دفاعها الحميمي الصادق عن أنموذجها- وبالرغم من إخفاقه في النتيجة- كان انتصارًا تاريخيًّا حرَّرها من الراهن والتاريخ، وحقق لها انتماء إنسانيًّا جوهريًّا إلى ذاتها وخصوصيتها.

في اللوحة الثانية تنقل الراوي من موقع الراوي كلِّي العلم إلى الراوي الذاتي الطالع من منطقة السيرة الذاتية، حيث تتعرَّض القصة لسيرنة ذاتية صريحة و واضحة وقصدية توجّه أسلوبيًّا نحو إعادة قراءة اللوحة الأولى بوصفها سيرة ذاتية مقصَّنة، عبر توسيع الإشارات السيرذاتية التي برزت في بعض حلقات اللوحة الأولى. تنفتح اللوحة الثانية انفتاحًا مكانيًّا رحبًا أمام رغبة السّارد الذاتي بتوكيد ذاتيته المكانية والزَّمنية والحدثية، وكأنها رغبة جامحة للخلاص من قناع السّارد الموضوعي الذي هيمن على سير الأحداث وقادها في اللوحة الأولى:

ذلك الشارع شارعي. وتلك الأرض أرضي. منذ ثلاثين عامًا وأنا أتنفس هواءها أبتلُّ جذلى بأمطارها وأغطس دون ازدراء في وحلها. ذلك التراب ترابي. عركته أصابعي الصغيرة وأنا طفلة، وركضت مقهقهة فوق كل شبر فيه، وخططت على حباته مَسرَّةَ عمري. لم تكن تلك المباني موجودة ولا أولئك الناس.

ثَمَّةَ حماسٌ وتطرُّف طاغيان في تجسيد الانتماء وإثارته وتكبير صورته وتكثيف أحداثه بتحميل المساحة المحدودة للغة طاقةَ حياة لامحدودة، تذهب إلى محاولة تفجير الدَّوالِّ لشدَّة كثافة الرغبة الجامحة في إعلان الفاعل السيرذاتي الزمكاني والحيوي وإشهاره.

لكنَّ هذا الاندفاع والضغط والإيقاع المتسارع لتحفيز الانتماء السير ذاتي وتثويره، ما يلبث أن يهدأ ليتكشَّف عن إيقاع سردي هادئ يتمظهر فيه التشكيل السيرذاتي تمظهرًا فضائيًّا مريحًا، تمتدُّ فيه عناصر المكان والزمن والتاريخ

امتدادًا سلسًا يضع لغة التعبير السير ذاتي في مسارها الصحيح:

عندما فتحت عيني بأحد البيوت الواطئة التي تقع عند نهايته وجدت بعض الناس يسمونه «طريق دار العجايب» والبعض الآخر يشيرون إليه قائلين بتهيُّب «طريق القصر» لأن في نهايته من الجهة المقابلة يقع قصر باردو حيث كان يعمل أكثر جيراننا كحرّاس وخدم وطبّاخين للباي والأمراء الأتراك وكبار العسكريين الفرنسيين ممن سكنوا تلك المنطقة قبل الاستقلال.

وهو ما يتيح الفرصة الكافية لعناصر التشكيل السيرذاتي ومكوِّناته ورؤاه كي تتقدَّم في مسيرة الكرنڤال السيرذاتي المتَّجه إلى المفردات والتفاصيل والهوامش:

من ذلك الطريق كان يأتي عم مصطفى «الحلايبي» يسبقه صوته الشجي المتعالي مع رنين جرس درّاجته وكأنه يريد أن يوقظ من تخلَّف من زبائنه حتى لا تفوته ساعة توزيع الحليب.

وتمدُّ اللوحة الثانية جسرها الرؤيوي إلى اللوحة الأولى لتُدخل القصصي في السيرذاتي أو السيرذاتي في القصصي، ولترهن الفضاء السردي العام للوحتين بمشهد سير ذاتي ينتج أسئلته في التاريخ والجغرافيا والإنسان:

في تلك البقعة التي شهدت هزيمتي كانت تقع أرض العمِّ محمود، حيث كنت أذهب في صباحات أيام الآحاد مع أختي الكبرى ونحن محمَّلتين بقفّة ثقيلة فيها أقراص من العجين أعدّتها أمي منذ الفجر لتضعها زوجته في «الطابون» حيث تتحوَّل في دقائق قليلة إلى خبز شهيٍّ.

ليؤدي بالذات السيرذاتية إلى التَّمركز على ذاتها وإحراج كنز المعلومات الذي يموِّن لسان السَّرد بالأحداث والمعلومات والأحاسيس والذِّكريات:

فغرقت في صمت عميق ظلَّ يعذِّب ذاكرتي.

يعود الراوي كلِّي العلم إلى الظهور في اللوحة الثالثة بعد وضع الراوي

الذاتي طيَّه- أو على شكل بطانة - ليصوِّر مشهدًا جديدًا متطوِّرًا من مشاهد العُقدة السَّردية في القصة:

شغَّل الشرطي محرِّك المروحة الكهربائية ثم رمى بنفسه على كرسيٍّ خشبي قديم وهو يقول بنبرة متثاقلة: «ما هي أوصافه؟ هل تذكرينها؟ »

« إنه شاب في العشرين من عمره تقريبًا برونزي البشرة معتدل القامة يميل قليلًا إلى النَّحافة مع ارتفاع لافت في مستوى الصدر.»

قاطعها قائلًا وهو يفتح سجلًّا كبيرًا، في حين شرع مساعده في تثبيت الورقة بين طيّات الآلة الكاتبة استعدادًا لتسجيل مَحضر الشرطة:

« إننا بهذا الشكل سنقبض على ثلثي شبّان العاصمة. من فضلك حدثيني عن العلامات البارزة في هيئته. يعني إن كان مثلًا شائك الشعر أو يحمل وشمًا على زَنده أو يشق وجهه أثر لسكين. »

فكرت بعمق ثم قالت بثقة:

« لا، يا سيدي، إنه لا يحمل أيًّا من العلامات التي ذكرتها.»

«سيكون من الصعب علينا أن نعثر على لصٍّ بمثل هذه الأوصاف التي قدَّمتها. إننا نعرف كل لصوص الأحياء القريبة، وليس هناك من يحمل تلك الملامح المترفة.»

وربما كانت جملة الشرطي الأخيرة «إننا نعرف كل لصوص الأحياء القريبة، وليس هناك من يحمل تلك الملامح المترفة» تنحو بالمُشكل السردي منحًى طبقيًّا ينطوي على مفارقة رؤيوية، بحيث تعدُّ هذه الجملة إحدى الجمل إحدى الجمل المفتاحية الساعية إلى تكريس مقولة أخرى تفسِّر إشكالية الطيَّة الاجتماعية للمجتمع الذي تتعرَّض له المقولة السردية في القصة.

وعلى الرغم من أن الشخصية الأنثوية/ البطل في القصة تسعى في حوارها مع الآخر / الشرطي إلى الدفاع عن أنموذجها السيرذاتي في إطلاق إشارات

سيرذاتية تذهب إلى مرجعياتها المصرَّح بها في اللوحة الثانية، وعن مقولتها القصصية – السيرذاتية ذات الأسئلة الطبقية الزَّمكانية. إلا أنَّ الآخر/ الشرطي يتشبث بالوقائع التقليدية الشائعة التي تتهم طبقة الفقراء باللُّصوصية:

على كل حال سنحاول الإمساك بتلك العصابة وسنعيد لك قلادتك حالما نعثر عليها ولكن قولي، ما هو سبب مرورك في تلك الظهيرة الحارَّة بذلك الشارع وأنت تقيمين بحيّ بعيد و راق.

كنت في طريقي إلى بيت والدي الذي يقع عند نهايته بعد أن قابلت أحد السَّماسرة ليبحث لي بذلك الشارع عن منزل أنيق أنتقل للسكن فيه.» يقهقه معلِّقًا:

إذا كنت قد نشلت وأنت تمرين بذلك الطريق فكيف لو نقلت بيتك بأكمله إليه؟ أنصحك بأن تستمري في الإقامة بذلك الحيِّ الراقي، إنه بعيد على الأقل عن الأحياء الشعبية حيث يكثر اللصوص.

وفي لحظة سردية بالغة التَّوتُّر تنسحب كاميرا الراوي كلي العلم لتصوِّر العالم الجَوّاني الرُّؤيوي للشخصية الأنثوية المركزية، الذي يتشكَّل من شبكة إشارات طبقية – مكانية – ميراث شعبية تراهن فيها على ذلك الإيقاع الذي يُهيمن على فضائها ويسحر تأملاتها:

كانت تعتريها رغبة مبهمة في التقيؤ حالما تطلُّ برأسها على تلك العمارات الشاهقة التي تملؤها، وكثيرًا ما كانت تجلس في شرفة شقتها المعلَّقة بالطّابق الثامن تحاول أن تحجز دمعها الفائض بجفونها وهي تستعيد ذكرياتها القديمة.. هنا، حيث لا ضجيج ولا ضربة مِدفع تعلن عن موعد الإفطار، ولا أذان يوقظ الناس للصلاة، ولا تُغاء خروف يتناهى إلى مسمعها في عيد الأضحى، ولا حتى تحية وديَّة تتبادلها مع جاراتها.

بحيث إن مكوِّنات الشَّخصية لا يُعاد اعتبارها ولا تأخذ مداها ولا يستعيد

المنطق السردي فيها نَسَقه الصالح للعمل والصَّيرورة، إلا باستحضار رؤية التشكُّل السيرذاتي الذاهبة إلى عتبة الطفولة المُزدانة بالإشراف والعَفوية والبساطة، وإخضاع القصصي للسيرذاتي وتسييره على حافَة الذاكرة والرَّغبة:

هناك فقط مرَّت على طريق دار العجائب.. يمكنها أن تتلاءم مع الحياة وتستعيد ذرّات عمرها المتناثرة على طوله... بين تلك البيوت الواطئة فقط يستعيد الكلام نقاوته.

يتعزَّز دور الراوي كلِّي العلم بعد أن تقمَّص الراوي الذاتي تمامًا، وجال حرًّا في التواصل المُتنامي مع زمن الحكاية، ليقود اللوحة الرابعة والأخيرة إلى مشارف الاختتام وقد انطوت على حلِّ اللُّغز الحكائي والاجتماعي، عبر مقاربة السيرذاتي «الواقعي» بالسَّردي «المتخيَّل»، وعبر مفارقة الخبر الذي أوصل الحكاية إلى منتهاها وغرابتها.

اهتزت من الفرح حين قرأت بعد شهور قليلة خبرًا بإحدى الصحف اليومية مَفادُه أن رجال الشرطة قد أمسكوا بمنطقة باردو أفراد عصابة يتعاطون نشل الذهب والسطو على البيوت والمحلات. وعلَّق كاتب الخبر أن الغريب في الأمر هو أن جُلَّ أفراد العصابة من الشبان الذين ينتمون إلى الطبقة الغنية التي تسكن المناطق الراقية.

لكن الخبر الذي يضع نهاية مُقترحة ومُحتملة للحكاية يصطدم بالإشكال الذُّكوري/ الأنثوي الذي لا نهاية له- كما يبدو- من خلال رغبة الاستحواذ الذُّكورية على كل ما يتصل بالمنطقة الأنثوية وتجريدها من حقها في الاحتفاظ بتفاصيلها وهوامشها:

حين وصلت إلى مكتب الملازم مدَّت له القُصاصة وهي تغصُّ بالكلام لشدَّة الفرح. وما إن نبست بموضوع القلادة حتى دبَّ الاصفرار على وجهه فبدت عظامه بارزة أكثر مما كانت. قلَّب القُصاصة باستخفاف مَقيت. فكَّر طويلًا

ثمَّ أجاب بحدَّة كمن يريد أن يَحُمَّ أمرًا مقلقًا:

إننا لم نعثر من خلال كل الذهب المسروق على قلادة سميكة تحمل لوحًا رسم على وجه منه برج بابل وعلى الوجه الثاني قبَّة القدس.

إذ إن العلامات التي احتشدت في المنطقة الذُّكورية- المضادة في هذا الموقع السَّردي للمنطقة الأنثوية- عكست هذه الرؤية وهذا الاستعداد لتغييب الحقِّ الأنثوي ومحوه والاستحواذ عليه «دبَّ الاصفرار على وجهه/ بدت عظامه بارزة/ قلب القُصاصة باستخفاف مَقيت/ فكر طويلًا/ أجاب بحدَّة/ كمن يريد أن يحسم أمرًا مقلقًا/ لم نعثر.»

وهكذا تحوَّلت القلادة المسروقة إلى قُصاصة هزيلة لم تعد ذات معنى بعد أن تقاسم اللَّصُّ والشُّرطي -بوصفهما إقنيمين لافتين من أقانيم الذكورة- تغييب الحق الأنثوي، وتحويل الذَّهب إلى قُصاصة ورق، والفرح الأنثوي بأعلى طاقاته الإنسانية إلى خيبةٍ عارمة وكسادٍ وجداني كبير:

لا تخافي، سنستمر في البحث عنه.

فهمت المسألة على نحو مختلف، خزَّنت غيظها وغادرت مركز الشرطة، اختفت في الطرقات الداخلية المؤدية إلى ذلك الشارع الطويل تهرَّأت القُصاصة بين أصابعها المتعرِّقة، فتحت قبضتها وقلبتها باستهزاء ثم لم تلبث أن فتتتها إلى أجزاء صغيرة ونثرتها في طريق «دار العجايب.

ويبقى العزاء الوحيد أن القُصاصة المُفتَّتة- وقد اختزنت اختزانًا شاحبًا المعنى العلامي لضياع الحق الأنثوي- تناثرت في طريق «دار العجايب»، حيث ينهض المكان السيرذاتي بكرنفاله الميراث- شعبي في خاتمة السَّرد الحكائي بوصفه معادلًا وجدانيًّا وسرديًّا لسياسة المحو والتغييب والاستحواذ التي تمارسها النماذج الذُّكورية المتضادة/ المتصالحة- كما في أنموذجي اللِّصِّ/ الشُّرطي- على المنطقة الأنثوية وقد بدت مشاعًا أمام بشاعة الذكورة

وبُدائيتها ودكتاتوريتها.

ولا شك في أن ردَّ الخاتمة «ونثرتها في طريق دار العجايب» على بنية العنوان «طريق دار العجائب» من شأنه أن يمنح البنية المكانية ذات الطابع السيرذاتي- الشَّعبي حضورًا طاغيًا، يحصر بين عتبة العنوان وعتبة الخاتمة فعاليات السرد وأنشطته كلها باستخدام موازنة تتقصَّد التداخل والالتباس والخلط بين الحسِّ السّيرذاتي والحِسِّ القصصي، استنادًا إلى صيغة العَلاقة الملتبِسة بين الواقعي والمُتخيَّل في بناء النَّصِّ السَّردي القَصصي.

الفصل الرابع

المغامرة القصصية ومرايا السرد

شعرية القص بين بنية التضاد وبنية التوافق

انفتح المكان القصصي- وهو يتقصَّد ويتشدَّد في استعمال أدواته وعدَّته- على آفاق تشكيل جمالي، تستند في صورها على قوَّة مغامرة تكسر حدَّة المكان بقيمه السردية التقليدية، واستنطاق مَكانزه الباطنية لاستظهار حساسيتها على شفرة النَّص؛ إذ تتكشَّف بِنى المكان شديدة التنوُّع والتَّعدُّد والإدهاش عن طاقة رمزية هائلة. ويتحركُ الرَّمز المكاني على جسد القصة بوصفه فاعلًا حكائيًّا يستقصي عناصر السَّرد ومكوِّناته ومَقولاته، في نسيج لغوي مُسردَن ينتقل بالحكاية من شكلها المعقَّد غير القابل للتواصل والمرونة، إلى شكل البساطة المُفعم بطاقة التواصل وبأعلى درجات المرونة والانسيابية والرشاقة، التي تضخُّ في منظومات القص ما تنتجه من شعرية ضافية تعمِّق طاقة الرَّمز الجمالية في التشكيل المكاني المُشعِّ، ابتداء من عتبة العنوان حتى آخر جملة قصصية تحكي. تنتمي «حالات» [1] المجموعة القصصية الثالثة للقاصِّ محمود جنداري، إلى مرحلة متقدمة من مراحل تطور القاصِّ بعد إنجازه القَصصي المُهمِّ «الحصار»؛ إذ انتقل إلى أسلوبية جديدة في استخدام آليات القص مقترحًا شكلًا مختلفًا أكثر مرونة وحرية وفرادة.

وأحسب أن هذه التَّجربة لم تُفحصْ كما ينبغي على الرغم من أنها علامة ليست عادية في المشهد القصصي الحديث في العراق، وفي هذا السَّبيل

سأقدِّم قراءة لـ «حالة خاصة» تستهدف الكشف عن خصوصية الاشتغال القصصي والكيفية التي تتشكل فيها شعرية القَصِّ.

تتأسَّس بنية العنوان «حالة خاصة» على التَّصرُّف بافتتاح مُناخ متمركز للسَّرد يلوِّح بطبيعة الخطاب وسياسته، دافعًا إياه في طريق اكتساب خصوصية ما تشي ببعض من نيّات الخطاب. تدعم هذا الاقتراح الافتتاحية التي يَشرع السَّرد باقتراحها:

في الغرفة المطلة على البحر

إذ يسهم حرف الجر « في » في الاتجاه نحو التَّمركز/ البؤرة على أساس أن المكان (الغرفة المطلة على البحر) مسرح أول للحادثة القصصية، معلَّق، مكشوف من الخارج، مُغلق على نفسه من الداخل، وارتفاعه عن الأرض يُفقده قدرًا كبيرًا من الحرارة والجاذبية مما يجعل منه مكانًا طارئًا «طاردًا» لا أُلفة فيه. تعمل بنية «الغلق» على احتلال مساحة كبيرة من واقع الخطاب السَّردي بادئة منذ وحدة الاستهلال السردية الأولى:

يعالج إغلاق النوافذ المفتوحة

إيذانًا بافتتاح هذه البنية التي ستشتغل في فضاء النَّصِّ على مستويين، مستوى الفعل الخارجي، ومستوى الفعل الداخلي؛ إذ يجتمع المستويان أوَّلًا في بنية العنوان (حالة خاصة)، وهي تمثل بنية تمركُز وغلق. ثَمَّةَ إطار سردي يحيط بالحكاية ويدفعها شيئًا فشيئًا نحو «البؤرة»، وينهض بهذه المُهمَّة سارد موضوعي يُمارس فعله السَّرد عبر نمطين من أنماط «السارد الذاتي» ، يتمثل الأول باستظهارات الشَّخصية الرَّئيسة «الرَّجل» في:

١- خمن ـــــــــ أن حرارة الرمل على الشاطئ ـــــ لا تطاق.

٢- خمن ـــــــــ أن الرمل على الشاطئ أصبح ـــــ لا يحتمل.

٣- خمن ـــــــــ أن الشاطئ مسكون بالذين ـــــ لا يطيق محادثتهم

أو الاقتراب منهم

أما الثاني فيتمثل باستظهارات الشَّخصية الرَّئيسة الثانية «امراة شابة» في :

١- خمنت ـــــــ أن الجو فيها الآن رطب خانق.

٢- خمنت ـــــــ أن إسدال الستائر في مثل هذا الوقت ينمُّ عن مرض في النفس.

٣- خمنت ـــــــ أن الوقت الآن تجاوز الموعد بأكثر من ثلاث ساعات.

لذا فإن المتن الحكائي يتشكل من خلال بنية محتوى وبؤرة إشعاع رمزية ومركزية، ويوفِّر لها المكان غطاء سرديًّا كافيًا لتفريغ طاقة الرَّمز وتشغيلها في لغة الخطاب:

كان الرجل عاريًا إلّا من لباس البحر الأزرق الغامق حين ألقى جسده المترهِّل على سرير معدني مؤطَّر بإطار من حديد الزاوية مستطيل يلتمُّ على مشبك معدني طُليا معًا بدهان أبيض، وهمد فوقهما فراش وثير أزرق فاتح بلون البحر أو بلون السماء، قائمتا السرير الأماميتان حيث صنعت بعض الوسائد تنهضان إلى الأعلى قليلًا، تمتد بينهما قطعة صفيح مطلية بلون بني فاتح ترتفع معها حتى تلتحم بالإطار الخارجي من الأعلى على الواجهة الخلفية لقطعة الصفيح البنية، بمواجهة الحائط رسم أسد غاضب أو مبتسم ارتكزت قائمتاه الخلفيتان بقائمة السرير على يمين قطعة الصفيح. بينما طرحت قائمتاه الأماميتان في الهواء...

إلى أن ينتهي المقطع:

لم يكن الرجل يبصر الأسد من الجهة الثانية ولم يكن الأسد يبصر الرجل.

إن نقل الرَّمز من الفضاء الاستعاري إلى فضاء آخر أكثر عمقًا وخصوبة وفاعلية يقدِّم أسلوبية جديدة للاستخدام الرمزي في السرد، ولا سيما عندما يكون الرمز في القصة «مرتكز العلاقة وبؤرتها» [٢]، بحيث يشتغل على كل الوحدات السردية بمختلف أشكالها، على النحو الذي يهمين فيها على مصير

السرد ويتحكم بتوجيهاته ومصيره، فالعائد الرمزي «أسد غاضب أو مبتسم» يرتبط على نحو دائم بالانتظار والتوقع ويتنوع بتنوُّع الحال الحكائية، وهو رمز سردي للرَّغبة المتسيِّدة والمتسلِّطة والمتطلِّعة والمتحفِّزة للتَّنفيذ، وترداد فعالية الرَّمز وتتسع دائرة اشتغاله حين يهيمن على فضاء السرد الخالي تمامًا من أي نشاط لشخصية الرجل في بُعدها «السلبي» ، وقد توقفت عن أداء أية فاعلية بإمكانها إنتاج وحدات سردية. محتوى الصراع بين قطبي السرد «الرجل/ المرأة الشابة» هو المسؤول الأول عن إنتاج شعرية القَصِّ في الخطاب؛ إذ إن «الرجل» الشخصية السَّلبية المعطَّلة تتحرك داخل مسرح الحكاية وفي فضائها بإيقاع سردي متحرك ونشيط، فالرجل مسرحه «الغرفة/ السجن» تقوم فعالياته المُتموضعة بخَلْق بنية توافق «انكفاء على الرغبة» تنتج موتًا، والمرأة الشابة مسرحها الميداني «البحر/ الحرية» تسهم فعالياتها المفتوحة في خلق بنية تضادٍّ تنتج جدلًا.

إن جسر التواصل بينهما بصري مجرَّد يقدِّم انقطاعًا لا اتصالًا، فالإصرار على تطلع المرأة الشابة نحو النافذة المغلقة إنما هو توكيد الإحساس بالانتماء إلى الخارج المنفتح، وغسل الذاكرة من فكرة الالتحاق بهذا القبر المعلَّق، والاتجاه بدلًا عنه إلى البحر لتصفية ما تبقى من فُلول الرَّغبة أو النِّية؛ لأن الماء يقلل من جموح الرَّغبة ويميتها أحيانًا- «تعمل بنية التَّكرار هنا على إشباع الوحدة السردية.» الهيكل العامُّ للنَّصِّ يتأسس على لعبة الصناديق، فـ**(المبنى ذي الطوابق الأربعة)** يمثل الصندوق الأكبر، وهو ينطوي على صندوق أصغر **«الطابق»** الذي ينتهي يمينًا بصندوق أصغر **«آخر غرفة على اليمين»** ، يضم في جزء محدَّد من مساحته صندوقًا أصغر**«سرير معدني مؤطر بإطار من حديد الزاوية»** ، يرفع بدوره صندوقًا آخر أصغر **«فراش وثير أزرق فاتح»**، لتنتهي اللُّعبة الصُّندوقية بـ **«أغمض عينيه»** في محاولة ضاغطة وملحاحة لتصغير عالم الحكاية؛ إذ إنه كلما تمكنت من تصغير «العالم بمهارة أكثر امتلكته بشكل أكثر

كفاءة [٣]»، كما يقول باشلار.

وفي الطرف الثاني من مسرح الحكاية يشتغل صندوق آخر يعمل بقوانين أخرى قد تكون مناقضة لقوانين لعبة التَّصغير الصُّندوقية، ذلك هو «**البحر**»، صندوق مغلق ومفتوح في آن معًا، وطبيعة التفاهم مع ثنائيته هي التي تحدِّد بنية اشتغاله في الخطاب السردي.

ومن المنظومات الأخرى التي تشتغل في المتن الحكائي بوصفها وحدات سردية ثانوية «محفِّزة» هي «منظومة الألوان»؛ إذ يعمل أفقها التشكيلي على تأمين اتصال الوحدات السردية الأصلية «النوى» ، ويكسب محتواها دلالات إضافية تكرِّس لقيم الحكائية. فكثافة «**الأزرق**» حلم بالانفتاح والانطلاق، لون يعمل في الخارج كما هو الحال بالنسبة لـ «**الأحمر والأبيض**» اللذين يعملان في الخارج أيضًا على أنهما شكل الخلاص، في حين يعمل«**البني**» مولدًا لكل دلالات الثقل والتَّمركز والانتظار في الداخل، وبهذا فإن لغة اللون تشارك في لعبة الصراع. يُختتم النَّص:

> **اتجهت إلى الشاطئ يساورها هاجس بحرارة الحياة هناك على الشاطئ، وحينما نهضت من الماء كان جسدها يلمع كتمثال من البرونز الصقيل تخترق حُزم الشعاع كل منحنياته الخصبة ، وهي تستلقي على الرمل بفرح غامر.**

بانفتاح سردي تنتصر فيه الحياة لقوانين التَّحضُّر وتتعطَّل أسلحة الغابة. وبذلك فإن الخطاب يقدم هنا مستوى آخر من الحكاية تقترب على مستوى الفعل الحكائي الإجرائي من «اللاحكاية / الحكاية الجديدة» عبر بنيتين متناقضتين تتصلان ببعضها من حيث لا تتصلان.

القصَّة المرآويَّة: سرد المرآة ومرآة السرد

إن استثمار طاقة «المرآة» في تجلِّياتها المتنوِّعة (التصوير، الانعكاس،

المضاعفة، الاكتشاف) داخل بنية السرد القصصي، يعدُّ من التِّقانات المهمة في فتح مُمكنات السَّرد القصصي على قابليات جديدة تضخُّ ميكانزمات السرد ورؤيا القص بإيقاع تشكيلي يعمِّق حياة القصة ويثري شعريتها. قصة «الذئب» (٤) للقاصِّ يوسف ضمرة تشتغل كليًّا على توظيف «المرآة» بوصفها آلة سرد عارضة ومصوِّرة وعاكسة وموجِّهة لحيوات السرد الأخرى في خارج سطحها، فهي منطلق مركزي للسرد، ومورد بؤري تتجمع فيه حركات المحيط السَّردي في الوقت نفسه.

عتبة العنوان «الذئب» عتبة مشحونة بالتَّحريض والخوف والحذر والانتباه، وشَحْذ الطاقة البصرية لإيصالها إلى أعلى درجات التأهُّب والجاهزية استعدادًا للتعامل مع أي مُعطًى احتمالي تفرزه العتبة، ويمكن أن تكون فيه المواجهة صريحة ومباشرة عبر الموروث الحكائي الذي تختزنه مفردة العنوان وتستند إليه القراءة في تعاملها مع تشكيل لفظي معرَّف ومفرد «الـ/ ذئب»؛ إذ تضفي هذه المعرفة وهذا الإفراد قيمًا تداولية كبيرة على طبيعة العَلاقة الابتدائية بين القراءة والعنوان. تبدأ العتبة الاستهلالية للقصة بأربع لقطات يرصدها السارد الذاتي، ومن خلال درامية اللَّقطات وتفاعلها وصيرورتها تتمظهر بِنية التشكيل الاستهلالي على النحو الآتي:

تنهج اللقطة الأولى نهجًا ديكوريًّا اختراليًّا في رسم ملامح المكان وتفاصيله بالنسبة إلى وضع «المرآة» وتتقصَّد رؤية حيادية في الرَّصد والتَّعليق:

كانت مجرد مرآة مستوية في إطار مذهَّب، تُنصب على حامل خشبي في إحدى زوايا غرف النوم.

اللقطة الثانية تخضع لتوسيع حكائي تتجلّى فيه أنا السارد تجليًّا حادًّا وضاغطًا وموجِّهًا ، عبر تجسيد علاقة عاصفة مع «المرآة» تقوم فيها الذات الساردة بأنثنة «المرأة» إلى درجة قيامها بعكس الذُّكورة المسلَّطة عليها

والحلول الرَّغبوي فيها:

خطفتني في أيامها الأولى ... كان مشهدًا غير عاديٍّ .. أتعرّى أقف أمامها، أرى جسدي كلّه، تتحول المرآة إلى امرأة ترمقني باشتهاء. تحدِّق في تفاصيل الجسد الصلب، فتحلّ في روحها الرغبة.

تشتغل في اللقطة الثالثة آلية عزل وتحييد وإقصاء:

لكن ذلك لم يدم طويلًا.. فقد صار المشهد عاديًّا تمامًا، ولم أعد أكترث للغبار الذي كسا المرآة.

إذ إن الأعمدة الجُملية الثلاث المؤلِّفة للقصة «لم يدم طويلًا/ صار المشهد عاديًّا/ لم أعد أكثرث للغبار» تقوم بالعزل والتحييد والإقصاء على التتالي، مُحتشدةً في مَساق فعلي واحد يعيد كل شيء إلى مكانه، ويفصل الذات الساردة عن «المرآة» عائدًا بها إلى الفضاء الحيادي للقطة الأولى مع تعميق حدَّة الحياد وتوسيعها. إلا أن اللقطة الرابعة تنطوي على إشارة انحراف في الوضع المحايد للمرأة عبر تدخُّل عنصر شخصاني جديد موصوف بـ«تلك المرأة» :

تجاهلتها تمامًا، إلى أن جاءت تلك المرأة التي لا تستقر على هيئة واحدة، ولا تفعل الشيء نفسه بشكل واحد مرَّتين.

ويجب أن لا نخفي أو نتجاوز أو نغفل حساسية التجانس اللفظي والرَّمزي بين مفردتي «المرآة» و «المرأة»، لما ينطوي عليه ذلك من فرصة لإنجاز إحساس وعالٍ بمرآوية القصة وفضائها الأنثوي المُهيمن. تبدأ الحكاية المرآوية بداية بصرية مزمَّنة تزمينًا مفتوحًا تتيح لـ «المرأة» التَّدخُّل فيها لإنهاء حالة العزل والتَّغييب والحجب، وإرجاع «المرأة» إلى ساحة العملية السردية من خلال تفعيل مباشر وجامح لإنجاز عَلاقة وضوح جسدية بينهما:

حين رأتها ذات يوم، قفزت عارية من السرير، وانقضَّت عليها تمسح الغبار

بيديها الاثنتين. ترجع للوراء خطوتين. تمثيل برأسها يمينًا ويسارًا ثم تندفع من جديد، وحين رأت أن صورتها ليست نقية تمامًا، هرولت إلى المطبخ، وعادت بخرقة مبلولة، وأخذت تمسح المرآة كأنها تدعك جسدها تحت الماء. ألقت بالخرقة المبلولة جانبًا، وتناولت جريدة عن الطاولة الصغيرة المحاذية للباب. مزَّقتها، وكومت بعضًا منها في يدها، وأخذت تدعك المرآة من جديد، ثم ألقت بالجريدة كيفما اتفق.

«المرأة»- من أجل الوصول بسطح «المرآة» إلى أعلى درجة ممكنة- تستخدم طاقات جسدها في المحاولة الأولى «تمسح الغبار بيديها الاثنتين»، وحين لا تنجح تمامًا في مهمتها «رأت أن صورتها ليست نقية» انتقلت إلى إضافة عنصر جديد لطاقات الجسد «عادت بخرقة مبلولة وأخذت تمسح». ولعلَّ الصورة التشبيهية البالغة الدلالة توضِّح حجم التماهي بينهما «كأنك تدعك جسدها تحت الماء» ، لكنها مع ذلك لا تُشبع رغبة الوضوح والنَّصاعة التي تتمناها المرأة على سطح المرآة؛ إذ هي لا تزال تحسُّ بإمكانات وقوى جسدها الكامنة لا تظهر أو تنعكس على سطح المرآة، فتذهب إلى محاولة ثالثة «تناولت جريدة.. مزَّقتها .. وأخذت تدعك من جديد.»

ولا يسعنا إلا ملاحظة الإشارات الجنسية المنبثقة من منظومة الأفعال «مزقت/ كومت/ دعكت/ ألقت» وهي تمثل على نحو ما انهماك المرأة بجسدها المُشرع للجنس بدلالة الآخر، على النحو الذي يضع مشهد المرحلة الثانية لاختبار درجة الوضوح وقوتها وفاعليتها ومرونتها واستعدادها للعمل:

رجعت إلى الخلف ببطء، وأخذت تحدِّق في المرآة بصمت..

ويلعب هذا الفاصل – حركيًّا ودلاليًّا وإيقاعيًّا- دورًا مهمًّا في توتُّر حلقات السَّرد وشحنها بقوى مضافة للانتماء إلى بؤرة السرد «الجسد»، بعد الاطمئنان إلى تحقق الصورة في أعلى درجة ممكنة من الوضوح على سطح المرآة:

كان صدرها يعلو ويهبط بانتظام، وقد غطى شعرها جبينها اللامع. كدت أقول شيئًا ما، لكن يديها تحركتا ببطء. صعدت بهما إلى أعلى. احتوت نهديها براحتيها . حركتهما فتلامسا، ثم أطلقتهما فنفرا، وهبطت يداها ببطء إلى أسفل. التفتت إليَّ. كان وجهها يفيض بالرغبة. اقتربت منها. التصقت بها، وكلانا يحدِّق في المرآة.

إذ تتدخَّل الذات الساردة بوصفها الذُّكوري في عملية استجابة لنداء الأنثى المعلَّق أساسًا في ذاكرة المرآة، والمتشكِّل- في الآن السردي - في جسد المرأة وقد تهيأ لعملية اتصال مُزدوجة، تسرُد فيها المرآة قصة الاتصال، وتسجِّل مرآة السَّرد تسجيلًا تصويريًّا عاكسًا ومضاعفًا القصة ذاتها ولكن على نحو آخر. تنعطف بعد ذلك كاميرا الراوي لتصوِّر دقَّة العلاقة بين «المرآة» و «المرأة» وحساسيتها وما آلت إليه اللُّعبة بين الطرفين على صعيد الصراع الوجودي المتمثِّل برغبة كل طرف بمحْو الطرف الآخر:

منذ تلك اللحظة، صارت المرأة جزءًا من لعبة يومية... تنتقل من زاوية إلى زاوية، ومن جدار إلى جدار، إلى أن قررت المرأة أن تنهي كلَّ شيء.

ثم لترسُم سيناريو القرار بإنهاء كلِّ شيء عبر رؤية حركية- إيقاعية تؤلِّف مسارًا سرديًّا يتمركز في المكان، في الوقت الذي يأمل فيه بمغادرته:

وقفَت أمام المرآة بصمت، حركت رأسها يمينًا ويسارًا. عادت إلى الخلف واقتربت. سوَّت ملابسها وشعرها بيديها، ثم التفتت إليَّ بعينين غائمتين وقالت بهدوء: «كل شيء هنا وخرجت.»

تاركة الإشارة السيميائية الخطيرة «كل شيء هنا» تعبث بالمشهد وترسم مصيره، وتجسِّد أول حضور صريح لعتبة العنونة في جسد المتن:

تحوَّلت المرأة إلى ذئب... فما إن أقف أمامها حتى تنغرز مخالبه الحادة في روحي.. وحين أستلقي على السرير يهاجمني عُواؤه فألوب.

ولا شك في أن تجسيد «المرآة» تجسيدًا ذئبيًّا فاعلًا يمارس فعله الوحشي «تنغرز مخالبه الحادة» في منطقة الروح «في روحي» ،فضلاً عن صوته الذئبي الصارخ «يهاجمني عُواؤه فألوب» ، يعكس إشكالية الجنس الملتَبسة بين أطراف الصِّراع الثلاثة «الراوي الذاتي / المرآة/ المرأة» ، و وقوعها في دائرة تضادٍّ قاسية بين الرغبة وضدِّها.

تنتقل كُرة السَّرد – بعد هذا التطوُّر اللّافت في مصير الحكاية بمستوياتها المختلفة – إلى ملعب الذات الساردة في مواجهة مع مصيرها المرآوي، تجرِّب فيه سلسلة من احتمالات الخلاص التي يمكن وصفها إجرائيًّا على النحو الآتي:

١ – استحالة الخلاص مع المرآة/ الذئب لفرط سحريتها وشدَّة انتماء الذات السّاردة إليها، مع عزل إرادتها تمامًا في إمكانية التخلص منها:

كان من الطبيعي أن أكسر المرآة وأسحقها تمامًا، لكني لسبب غامض لم أفعل.. فرغم ذئبيتها، إلا أنها كانت ملاذًا سحريًّا، وهذا ما جعلني أحرص على نظافة الوجة الصقيل. تابعت ذلك باهتمام بالغ، وأهملت الكثير من جوانب الحياة الأخرى، واكتشف بعد حين أنني مربوط إلى تلك الزاوية.

٢ – اتخاذ قرار حاسم بالتخلص من المرآة والحكم عليها بالإعدام:

فكرت في ذلك كله، وقررت أخيرًا ينبغي للمرآة أن تمضي إلى مصيرها المحتوم، وفي الحال تحولت المرآة إلى رجل معصوب العينين، يقف باستعداد مطلق لاستقبال الرَّصاص.

٣– فضاء الراحة والطمأنينة بعد اتخاذ قرار الإعدام، والفضاء هنا فُسحة زَمكانية تلتقط فيها الذات الساردة أنفاسها وتعود إلى ذاتها بعيدًا – بعض الشيء – عن ضغط «المرآة» ومُخرجاتها الذِّئبية الماثلة في تجلِّياتها:

أراحني ذلك إلى حدٍّ كبير، ورحت أنتظر اللحظة المناسبة.. اللحظة التي سأنهال فيها على المرآة بشيء ما، أو أحملها عاليًا بين يديَّ وألقي بها إلى

الأرض. لم أعد أمسحها، لكنني ظللت أقف أمامها بين حين وآخر، وتلك اللحظة المناسبة التي انتظرتها لا تجيء.

وحين سألت نفسي عن المواصفات التي تجعل من لحظة ما (مناسبة) فوجئت بأني لا أعرفها... أهي نهارية مثلًا أم ليلية؟ حارة أم باردة؟

٤- الانتهاء إلى صعوبة التخلُّص منها على النحو الذي قررته الذات السّاردة في فكر الإعدام، مما يدعوها إلى البحث عن حلول أخرى تتخلَّص فيها من ضغطها من دون التخلُّص منها نهائيًّا:

بعد تفكير طويل، أحضرت عُلبة من الطِّلاء الأسود، وكسوت ذاك الوجه الصقيل، فاختفى الذئب خلف السَّواد، وفرحت لأنَّني لم أكسر المرآة، حيث كانت الشظايا ستملأ غرفتي كلها، وربما تسلل بعضها بين طيّات فراشي الذي لم أرتِّبه مرة واحدة!

إذ إن علامة تشظّي المرآة بعد احتمال كسرها تُناظر وتُضاهي في المنظور السيميائي السَّردي تشظّي الروح في الداخل؛ لأنَّ الروح أصبحت معادلًا تشكليًّا ودلاليًّا لسطح المرآة في لحظة قيامها بوظيفتها؛ لذا فإن عملية التَّسويد لسطح المرآة تعني محاولة حَجْبه وعزله، وبالتالي إلغاء وظيفته على النحو الذي ينهي الصِّراع.

٥- محاولة جديدة للتَّخلص من المرآة إثر تحييدها بتسويد سطحها وإلغاء وظيفتها وتأثيرها في الماحَوْل السردي، حيث أصبحت في المنظور السَّردي العامِّ عاجزة، ومن السَّهل التصرف بها ومعالجة شظاياها التي يمكن أن تتناثر في المكان فقط لتقويض إمكانية تناثرها في الروح:

بدت الحياة طبيعية إلى حدٍّ ما، وتساءلت بعد وقت قصير عمَّ يجعلني أحتفظ بقطعة سوداء في إحدى زوايا غرفة النوم.. ومرَّة أخرى بدا لي أن المرآة تمضي إلى مصيرها المحتوم، وأيقنت أن اللحظة المناسبة هذه المرة

لن تتأخر. في مساء ذلك اليوم، نظرت إلى المرآة، وقررت أن أفعل ذلك، وبدأت أفكر في وسيلة مناسبة تجنبني الوقوع تحت سطوة الشظايا! وقفت أمامها ساكنًا، وثمة في أعماقي رغبة لوداع الذئب!

ولعلنا نلاحظ في الإشارة الرَّغبوية الأخيرة «رغبة لوداع الذئب» أن المرآة تتحكم في سلوك الذات السّاردة بوصفها ذئبًا تمكنت منه الذات السّاردة مؤقتًا بتسويد سطح المرآة الذي يعني تجميد «**مخالبه الحادة**» ولجم «**عُواؤه**».

غير أنَّ هذه الرَّغبة السّاقطة في الأعماق «لوداع الذئب» تصطدم بحقيقة كمون الذئب خلف السواد الإجرائي المزَّيف الحاجب لسطح المرآة الذي لن يصمد طويلًا؛ لأنَّه بطبيعته الصِّبغية «الطِّلاء الأسود» قابل للزَّوال والتَّلاشي، وعندها سيعود كل شيء إلى طبيعته.

وهو ما يفسِّر محاولات التحرُّش بالسَّواد عبر دافع نفسي لاشعوري يفسِّر حجم الانشداد والولاء للبؤرة السَّردية التي تعمل في مستويي الظُّهور والإضمار على حدٍّ سواء:

ذهبت إلى المطبخ، وعدت بمسمار صغير. اقتربت من المرآة. حفرت خطًّا صغيرًا. وقرَّبت وجهي فلمحت شيئًا ما ... حفرت خطًّا ثانيًا وثالثًا ورابعًا... أخذت الملامح تطلّ من الشوارع الصغيرة التي شقَّها السواد.. عدت إلى سريري واستلقيت بهدوء. أشعلت سيجارة وراحت عيناي تتابعان حلقات الدُّخان الزُّرق. بعد أيام، امتلأ ذاك السَّواد بشوارع كثيرة.. متعرِّجة ومستقيمة... ومتوازية ومتقاطعة ... تتسع وتكبر إلى أن تحوَّل السَّواد إلى أرخبيل يتقلَّص يوميًّا، ثم اختفى تمامًا.. ابتعله الذئب الضَّقيل وعاد كل شيء إلى سيرته الأولى.

وهو ما يؤهِّل المرآة بوجهها الذِّئبي الضَّقيل إلى معاودة نشاطها والتعبير عن جوهرها الوظيفي، حيث تتجدد الصورة الأولى ذاتها، صورة دخول (المرأة) حَلْبة الصِّراع المرآوية مرة أخرى وبالتَّشكيل المشهدي نفسه:

إلى أن جاءت امرأة أخرى، ورأت المرآة.. قفزت عارية عن السرير. وقفت أمامها، وأخذت تحدِّق فيها بصمت. كدت أقول شيئًا ما، لكنَّ يديها تحرَّكتا ببطء. صعدت بهما إلى أعلى. احتوت نهديها براحتيها. حركتهما فتلامسا، ثم أطلقتهما فنفرا، وهبطت يداها إلى أسفل. التفتت إليَّ. كان وجهها يفيض بالرغبة. التصقت بها وكلانا يحدِّق في المرآة.

هنا تصل العملية السَّردية إلى مُفترق طرق تتحطَّم فيها المحاولات السّابقات كلها، وتذوب فيها الاحتمالات كلها، ويبلغ التَّوتُّر السَّردي أقصاه في إيصال الذات الساردة إلى مواجهة صريحة تتعلق بالوجود والمصير، تدفعها إلى اتخاذ قرار حاسم بتحطيم المرآة ولا سيما بعد أن تكشفت عن ذئبيتها المحرِّضة بصراحة مُحتشدة بالتحدّي:

فجأة أطلَّ الذئب برأسه. قفزت نحوها. حملتها بين يديَّ عاليًا، وقذفت بها إلى الصّالة الضيقة، فدوّى انفجارها شارخًا سكون المنزل.

إلّا أن المعادلة السَّردية تنقلب تمامًا بفضل هذا الإجراء الحاسم، وتحصل مفارقة قاسية تكسر أفق التوقُّع تمامًا؛ إذ إن الطُّمأنينة التي كانت تحلم بها الذّات السّاردة وتقضي بتحطيم «المرآة» لمحْو الذئب الكامن فيها، كانت السَّبيل الخفي الوحيد لفكِّ أَسْر الذئب وإطلاقه من عِقاله:

في تلك الليلة، وعندما أغمضت عينيَّ على حافة النوم ،أحسست بمخالب تنغرز في عنقي، فأدركت أنني أطلقت الذئب من مكمنه!

ليسوِّد المتن النَّصي بحضوره الذي يجسِّد عتبة العنوان تجسيدًا كاملًا وشاملًا على القصة كلها هذه المرَّة، داخل صورة مرآوية تحكي فيها المرآة قصة الرَّغبة العارضة والمصوَّرة والعاكسة والمضاعفة والكاشفة، وهي تؤلِّف أزمة الذات السّاردة في السَّعي إلى اللعب مع «المرآة» بهذا الأسلوب المراوغ والمُلتبِس، الذي يسعى إلى التَّمويه والتَّغييب والتَّجلي والاختفاء، والذي لا

ينجح أبدًا في تحريض المتن النَّصي على إقصاء عتبة العنوان من إجراءاته وأفعاله وفضائه السَّردي.

بل على العكس تمامًا ينفلت المتن النَّصي من بين يدي الذات السّاردة ليفتح أفقه كاملًا لعتبة العنوان « الذئب» كي تستلقي استلقاء حرًّا ومهيمنًا على أرض المتن النصي وتوجِّه حيواته على وَفْقِ مقتضياتها.

انفتاح البؤرة السَّردية وأسلوبية القصِّ الدائري

ترتكز القصة القصيرة بأنموذجها الحكائي الجديد على فعالية البؤرة المخصَّبة وتنشيط طاقاتها الإشعاعية للانفتاح على المحيط الفضائي، وضخِّه بالإشارات والعلامات التي تشتغل دائريًّا على محيط البؤرة في أنساقها الزمنية والمكانية والشخصانية ، فتتمدَّد الدوائر وتتقلَّص استنادًا إلى معطًى أسلوبيٍّ تِقاني يتصل بخصوصية كل دائرة قصٍّ في تعلُّقها بالزمن والمكان والشَّخصية من جهة، وفي خضوعها لآليات السَّرد أو الوصف أو الحوار وهي تنظِّم الحركة الموضعية للدائرة وصلتها بالدائرة الأصغر التي تتحرك داخلها، أو الأوسع التي تحيطها. تتجلّى هذه الواقعة السردية تجلِّيًا ظاهرًا وديناميًّا في قصة «ذبابة!» [٥] للقاصِّ طالب الرِّفاعي، وتتكشّف عتبة العنوان في شكلها الإفرادي والتنكيري المنتهي بعلامة تعجّب «!» عن دلالة سيميائية، بوسعها تحريض توجيه دلالي معيَّن يؤكد ضآلة المعطى التصنيفي للحضور وهيمنته اللّافتة في آن معًا. وضع العنوان بهذا العُرْي اللغوي يصادق تمامًا على تفعيل زاويتي نظر للتشكيل العنواني: زاوية خارجية تستدعي ثقافة القراءة لمعاينة الصورة السيميائية لمفردة العنوان في مشهدها الاجتماعي والطبيعي، وزاوية داخلية ترجِّح قراءة التشكيل من داخل المتن النصِّي، ولا سيما حين تتردد عتبة العنوان في أرجاء المتن- صوتًا وصدى- على نحو ضاغط ومثير يمركز العنوان في قلب البؤرة السردية ويحرِّضها على الانبثاق المتوالد المستمر.

ستركِّز القراءة في مقاربة هذه المغامرة القصصية على استحضار دائم للصورة الكلية للمتن النَّصي، بتشكيلاتها الصورية العُنقودية التي تتفاوت فيها الأزمنة والأمكنة ونماذج الشَّخصيات بالرغم من محدوديتها، وعبر الأسلوبية الإيقاعية وهي تحرِّك كادر المتن النَّصي على وَفْق نظام حركي متجانس، يربط بين مظلَّه عتبة العنوان والظلال المتماوجة المنتشرة على جسد المتن.

ونجد أن من المناسب استنادًا إلى تطلعات القراءة في معاينة ميكانزمات القَصِّ وهي تتحرَّك على شاشة الموقعة السَّردية، أن نضع نصَّ القصَّة بين يدي فضول القراءة ورغبتها في الاحتكاك الدائم بحساسية النص، في انفتاح بؤرته السَّردية على دوائر أسلوبية متعاقبة تحيط الواحدة بالأُخرى في حركة دائبة لا تتوقف حتى آخر مفردة في القصَّة، حيث تتلاشى الدوائر جميعًا وتتحوَّل الشّاشة الصاخبة التي قدَّمت الحكاية في تحوُّلاتها الدائرية المتعاقبة إلى شاشة بياض، تتوقف فيها كلُّ العناصر عن العمل ويهرُب العنوان خارج أفق الحكاية:

لن أنادي على صبيحة. هذه ذبابة يائسة. من أين دخلت إلى هنا؟ الشُّبّاك الوحيد في غرفتي مغلق دائمًا... صبيحة لا تترك منفذًا مفتوحًا، تقول لي: «الهدوء ألزم لك!» ما عدت أذكر، ربما مرَّت ستتان من دون أن أزيح ستارة النافذة. أنظر إلى الشارع المحاذي ! أحيانًا أكون مشغولًا في كتابة إحدى مقالاتي، فتدخل عليَّ ضجة مفاجئة، أضع القلم، أنقطع لبُرهة عن الكتابة، تحملني الأصوات المتداخلة إلى صخبها وضجَّتها، أهِمُّ أن أنهض من مكتبي لأبعد الستارة، أرى ماذا يجري هناك، أبقي لحظات معلقًا بين النهوض والبقاء، أُرهف السَّمع، أهمس لنفسي:

أبقى في كتابتي أفضل.

أحاول أن أطرد الضَّجة عني... تثبت رائحة الدُّخان في رأسي، أشتاق سيجارة بدخانها المتصاعد، تأتيني تحذيرات صبيحة المتكررة، فأنفخ ما في صدري، وأعود أنكبُّ على الكتابة، من أين دخلت هذه الذُّبابة البائسة؟ صبيحة تنظف

ستائر غرفة مكتبي صباح كل يوم خميس بعد خروجي من البيت، تنفُض عنها ما عَلِقَ بها من غبار... تعرفني لا أطيق ضجيج المِكنسة الكهربائية، ولا يحتمل صدري ذرات الغبار المتطاير. «هيا توكل على الله»

تخاطبني تحثُّني على الخروج، أكون للتَّوِّ أنهيت اغتسالي، وتكون قد جهَّزت لي الدِّشداشة والغترة والعِقال وكذا الجوارب والحذاء اللامع، تقف تراقبني. بينما ألبس، وفي كل مرة تمدُّ يدها ترتِّب من وضع الغترة والعِقال، تخطو إلى جانبي، وقبل أن أخرج، تبخِّرني، تعطِّرني بدُهن العود وتودِّعني: « في أمان الله.»

وتحذِّرني: « التدخين، صدرك.. »

أُغلق الباب، أضع نظارتي الشَّمسية، وأستقبل الهواء، تخفُّ خطواتي، آخذ طريقي إلى «المقهى الشعبي» قرب شاطئ البحر، ألتقي أبا صالح. أكثر من عشرين سنة، وهو وأنا نجتمع على الموعد نفسه، من يصل قبلًا يأخذ طاولة الرُّكن الصغيرة بمواجهة البحر، يجلس بانتظار صاحبه... في أحيان كثيرة، نطأ عتبة المقهى في اللحظة ذاتها! نتبادل السلام والتحية، نردِّد على بعضنا «صبحك الله بالخير.»

نجلس نجترُّ أخبارنا المتكرِّرة، وأخبار الجرائد ونشرات أخبار التليفزيون، وربما قراءاتنا الجديدة، نتذكر أيامنا الماضية وتهزُّني النَّشوة لحظة يطلب أبو صالح الدّومينو حينها يرتفع صوته:

«تأخذ سيجارة؟»

أنظر إليه فيبتسم، يكمل يشجعني: « هيا سيجارة واحدة في الأسبوع لا تضرُّ، ما عليك من أم العيال.. تفضَّل.» يمد لي يده بالسيجارة، أتناولها مسرورًا ... أسحب نفَسي الأول، وأطلق الدُّخان وصوتي: « ستنال اليوم هزيمة ساحقة » أنفض دشداشتي أكثر من مرة في طريقي إلى البيت ، لكن، وفي كل مرة، أشعر بصبيحة وكأنها تختبئ خلف الباب تفتحه أمامي لحظة الجرس، تستقبلني كما ودعتني وصوتها: «حياك الله.»

وما تلبث أن تطلق آهتها: «لا حول ولا قوة إلّا بالله.»

أفهم أنها تتكلم عن رائحة السيجارة، فأتركها أهرع إلى مكتبي فيلحقني صوتها: «لم ألمس شيئًا في مكتبك ... فقط نظفت الغبار.»

أهزُّ رأسي موافقًا، أقول لها: «تسلمين.»

أُسرع لمكتبي وكتاباتي، وكأني غبت عنهما دهرًا. سأتأخر بسبب هذه الذُّبابة، لم تزل تشغلني تشوشني، لا أدري من أين دخلت ! تحوم فوق رأسي! ما عدت قادرًا على التركيز أو الكتابة، ربما عليَّ أن أنادي صبيحة. لن أناديها! سأتخلص من هذه الذبابة البائسة. أين هي المنشَّة الكهربائية الصفراء؟ رأيت صبيحة آخر مرة تضعها تحت رَفِّ المكتبة. لن أنادي على صبيحة .لا داعي لأن أصبح معتمدًا عليها في كل شيء، سأعالج الموضوع لأترك الكتابة قليلًا، أبحث عن المنشَّة أولًا، منذ تقاعدت من عملي، جلست في البيت ، تغيَّر شيء في عَلاقتنا، لجأت أنا للقراءة والكتابة، وتَولَّت هي ترتيب وإدارة كل شيء في البيت، تبقى مشغولة طوال الوقت دون أن أسمع حسَّها. اكتفيت أنا بالعيش في عالمي، بين القراءة والكتابة وسرقة التَّدخين وسماع الأخبار .. صرنا نحيا معًا وأقل القليل من الكلام. لا أذكر أن صبيحة قصرَّت معي في يوم. ها هي المنشَّة، أين الذُّبابة؟ يجب عليَّ تسليم المقال غدًا صباحًا للجريدة. أخشى أن أتاخر .. أين اختفت هذه الذبابة؟ ما عدت أسمع طنينها .. ربما غادرت الغرفة.

نسيت إلى أين وصلت في المقال .. عليَّ أن أبدأ قراءة الموضوع من جديد حتى أستطيع إكماله. أحيانًا أعجب لصبيحة .. لا تكاد تهدأ، تدور وتدور كالماكينة، منذ أن تستيقظ، وإلى أن تأوي لفراشها. رفضت أن تأتي بخادمة لليبت. أختها أم ناصر تقول لها: «أنت لست كويتية.»

صبيحة تعمل بصمت ونظرة جدٍّ تحتلُّ وجهها .. ابنتنا ريما تزوجت وانتقلت لبيت زوجها. وسافر ولدنا شهاب مع زوجته إلى كندا، وبقينا وحدنا، هي

وأنا. لا أعلم أنا شيئًا عن شؤون البيت.. أستيقظ في السابعة، أقرأ جريدتي الصباحية مع فنجان القهوة. بعدها تبدأ هي تحوم حولي تستعجلني، فأنهض ألبس ملابسي الرسمية تحت بصرها بشفتها المزمومة تمشي معي، فأدخل إلى مكتبي، فتقول لي :

«لا تقضِ الوقت في القراءة، عليك أن تكتب. ولا داعي للتَّدخين الزِّفت.» تغلق هي الباب ورائي. أبلع جملتها ولا أردُّ عليها. آخذ مكاني خلف مكتبي، أبدأ بالقراءة قبل الكتابة، لا أدري كيف يمضي الوقت.. فجأة أجدها تقف أمامي. يخيَّل لي أحيانًا أنها تخرج لي من تحت المكتب، تنتصب بهيئتها ويدها الممدودة، وتأتيني بالعصير وقطعة «الكيك». أحيانًا يدور ببالي أخبرها أنها تفزعني بانبعاثها المفاجئ! مرارًا فكرت أصارحها بأنني مللت اهتمامها الزائد بي، ودائمًا أشعر كان شيئًا يصدُّني! عاد طنين الذبابة المزعج، سأنتظر لحين تحط بقربي، فأسدِّد لها ضربة واحدة، بعدها أنادي على صبيحة، فتأتي مفزوعة كعادتها، أطلعها على المفاجأة! أشير إلى الذبابة المسكينة، لترفعها هي بورقة «الكلينكس».. تنظف مكانها! أين ولَّت ذبابة البؤس؟ المنشة في يدي ما عدت أحتمل. أرفف المكتبة تلف حوائط الغرفة، محشوَّة بالكتب. ربما صار علينا أن نضيف أرفُفًا جديدة، سأكلم صبيحة لترتب الأمر مع النجار. سأتأخر عن كتابة مقالي! منذ بدأت الكتابة للجريدة، ما تأخرت يومًا عن موعد تسليم مادتي. ذبابة صغيرة بائسة! ما هذه الورطة المزعجة؟ لأضع المنشة جانبًا، أتجاهلها أعود إلى الكتابة. أبدأ مجددًا بقراءة الموضوع «اللعنة!» رجعت تحوم فوق رأسي.. أين المنشة؟ ها هي حطَّت، لأختار الموضعية المناسبة، لا أريد أن أضيِّع الفرصة.

– «اللعنة عليك ذبابة!» عادت تطير، سألاحقها، لن أكف عنها تحطّ على الكتاب. «هيا اضرب.» تفلت مني .«أين ولّت؟» «اضرب اللعنة.» سأبقى أجري خلفها. «اضرب.» لا بد أن أقع بها.. تقترب من الباب... لأتركها

تحط، سأعطيها الأمان ريثما ألتقط أنفاسي. من أين جاءت؟ مؤكَّد أنها دخلت عن طريق الخطأ. ما استطاعت احتمال المكان... لماذا أعاقبها؟! لم تطق البقاء هنا! تريد الخروج لضوء الحياة! لن أقتلها سأعينها، أفتح النافذة.

تبدأ الجملة الاستهلالية الأولى «لن أنادي على صبيحة» بتقرير عزل الآخر بعد تسميته «صبيحة» عن طريق قطع الجسر الموصل بينهما «لن أنادي»، وتشير محاولة العزل والقطع هذه إلى اختيار العزلة والاكتفاء بالقدرات الذّاتية لمعالجة الموقف السَّردي الذي ستتمخض عنه الحكاية. البورة التي تشعل نار الحكاية في جسد المتن النَّصي تتحدر أساسًا من عتبة الفضاء الضَّبابي التَّنكيري لصورة العنوان «ذبابة!»، وتحقِّق ظُهورات متكرِّرة بإيقاعات متنوِّعة في سطح المتن القَصصي، ويمكن تعقُّبها ورصدها على النحو الآتي:

- هذه **ذُبابة** بائسة، من أين دخلت إلى هنا؟
- من أين دخلت هذه **الذُّبابة** البائسة؟
- سأتأخر بسبب هذه **الذُّبابة**؟
- **الذُّبابة** لم تزل تشاغلني، تشوِّشني.
- سأتخلص من هذه **الذُّبابة** البائسة.
- ها هي المِنشَّة، أين **الذُّبابة**؟
- أين اختفت هذه **الذُّبابة**؟
- عاد طنين **الذُّبابة** المزعج.
- أشير إلى **الذُّبابة** المسكينة.
- أين ولَّت **ذُبابة** البؤس؟
- **ذُبابة** صغيرة بائسة، ما هذه الورطة المزعجة؟
- اللعنة عليك **ذُبابة**!

يتضح أن الظُّهورات الاستفهامية هيمنت على شاشة عمل البؤرة السَّردية،

في دلالة على الوضع النَّفسي القلق والمتوتِّر للسّارد الذاتي/ الشَّخصية المركزية، وهو يجتهد في معالجة المُشكل السردي في البؤرة بسُبل كثيرة، بعضها حكائي كشفت الظهورات السابقة عن نمطها في المواجهة، والبعض الآخر سردي تمثَّل في الصِّيغ والتِّقانات والآليات التي تلاعبت بالزَّمن والمكان والحدث عبر فعاليات الاستقدام والاسترجاع والمناجاة والمونولوج.

البؤرة الثّانية التي تحيط بهذه البؤرة تتمركز في شخصيتة الآخر/ الشَّريك للشخصية المركزية شخصية «صبيحة»، التي تناوب حضورها في توجيه الشخصية المركزية ومعالجتها تناوبًا إشكاليًّا بين السَّلب والإيجاب، وحسب متطلبات رؤيا السرد وحساسية الشخصية، وعلى النحو الآتي:

- لن أنادي على **صبيحة**.
- **صبيحة** لا تترك منفذًا مفتوحًا.
- صبيحة تنظف ستائر غرفة مكتبي.
- أشعر **بصبيحة** وكأنها تختبئ خلف الباب.
- ربَّما عليَّ أن أنادي **صبيحة**.
- رأيت **صبيحة** آخر مرَّة تضعها تحت رفِّ المكتبة.
- لن أنادي على **صبيحة**.
- لا أذكر أن **صبيحة** قصرَّت معي في يوم.
- أحيانا أعجب **لصبيحة** لا تكاد تهدأ.
- بعدها أنادي على **صبيحة**.

ولعلَّ تساوي الظُّهورات التَّكرارية بين أنموذجي البؤرة الأولى «المركزية» والبؤرة الثانية المحيطة بها، يكشف عن آليَّة التناظر والتعادل التي يفرزها التشكيل السردي في متن القصة، وما يتمخَّض عنه ذلك من استدلالات ورؤي تخصُّ فلسفة السارد الذاتي الذي يتحرَّك في جوهر الحكاية بفعالية مركَّبة، بوصفه راويًا وبطلًا وموجِّهًا لآليّات السَّردي ومنتجًا للمعنى القَصصي.

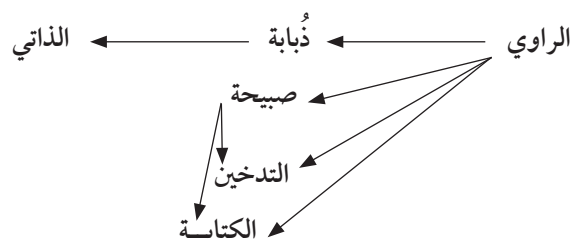
إن دائرة بؤرة «صبيحة» بالرَّغم من تساويها وتناظُرها وتعادُلها مع دائرة البؤرة المركزية، إلا أنها معزولة عنها وغير متصلة بها؛ لأنَّ الراوي الذاتي/ الشخصية المركزية هو الذي يتحكم بظهورات «صبيحة» على مسرح السرد، عازلًا إياها عن نشاط البؤرة المركزية التي تتحرك بحريتها على مسرح السَّرد، غير خاضعة لإرادة الراوي / الشخصية، وهو يمثل الوسط الحيوي بين البؤرتين. البؤرة الثالثة التي تحيط بسابقتها تتمحور حول فكرة «التدخين»، وهي فكرة تخضع لتوجيه علائقي تتواجه فيه بؤرة شخصية «صبيحة» مع السارد/ البطل مواجهةً ساخنةً تفعِّل كثيرًا المجال الحيوي بينهما، ويمكن رصد حضورات هذه البؤرة على النحو الآتي:

- تنبت رائحة **الدخان** في رأسي.
- أشتاق **سيجارة** بدخّانها المتصاعد.
- وتحذرني: « **التدخين**، صدرك..»
- يرتفع صوته «تأخذ **سيجارة**؟»
- «هيا **سيجارة** واحدة في الأسبوع لا تضر.»
- يمد يده لي **بالسيجارة**.
- أسحب نفسي الأول، وأطلق **سيجارة**.
- أفهم أنها تتكلم عن رائحة **السيجارة**.
- اكتفيت أنا بالعيش في عالمي، بين القراءة والكتابة وسرقة **التدخين**.
- لا داعي **للتدخين** الزفت.

وتحيط بهذه البؤرة وتتصل بها بؤرة أخرى تتدخل فيها بؤرة شخصية «صبيحة» تدخلًا واضحًا، يقارب تدخلها في البؤرة السابقة من حيث القوة ويفارقه من حيث العمل، هذه البؤرة هي بؤرة «الكتابة» التي يمتهنها الرّاوي الذاتي/ الشخصية المركزية، حيث تنشط «صبيحة» في دعمها وتحريض الراوي/ البطل علي التَّفرُّغ لها ومواصلتها:

- أحيانًا أكون مشغولًا في **كتابة** إحدي مقالاتي.
- أضع القلم، أنقطع لبرهة عن **الكتابة**.
- أبقى في **كتابتي** أفضل.
- أعود أنكبُّ على **الكتابة**.
- أسرع لمكتبي **وكتاباتي** وكأني غبت عنهما دهرًا.
- لم أكمل **مقالي** الأسبوعي بعد.
- ما عدت قادرًا على التركيز أو **الكتابة**.
- لأترك **الكتابة** قليلًا.
- لجأت أنا للقراءة **والكتابة**.
- اكتفيت أنا بالعيش في عالمي بين القراءة **والكتابة**.
- عليَّ أن أبدأ قراءة الموضوع من جديد حتي أستطيع **إكماله**.
- عليك أن تكتب.
- أبدأ بالقراءة قبل الكتابة.
- سأتأخر عن **كتابة** مقالي.
- منذ بدأت **الكتابة** للجريدة، ما تأخرت يومًا عن موعد تسليم مادتي.

ويمكن وضع مخطط يبيِّن شكل التجاور الدائري بين البؤر وطبيعة العَلاقات المتداخلة والملتبسة بين بؤرة وأخرى، واستنادًا إلى الكيفية الرُّؤيوية التي يتدخَّل فيها الراوي الذاتي لترتيب البيت القصصي اعتمادًا على سياسة التواصل والانقطاع بين البؤر:



فالبؤرة الأولى تنكفئ على مساحتها في عَلاقة خاصة مع الرّاوي الذّاتي، في حين تتصل بؤرة شخصية «صبيحة» بالبؤرتين الأخريين «التدخين/ الكتابة» عبر اتصالها بالراوي الذاتي، معزولة عن البؤرة الأولي، لكنها تتوازى معها تشكيليًّا وتناظر سيميائيًّا.

تحظى شعرية المكان بنصيب وافر من حضور العناصر السردية في القصة، ويكتسب المكان شعريته من خلال مسرحته وتمركُزه في حيِّز «البيت» بتمظهراته المكانية المختلفة ، فضلًا عن المكان المضاهي« المقهى الشعبي» الذي يمتد من الراهن الحكائي موغلًا في زمن استعادي مُقاس بسنوات محددة «أكثر من عشرين سنة، وهو وأنا نجتمع على الموعد نفسه، من يصل قبلًا يأخذ طاولة الرُّكن الصغير...» ، لكنَّ دائرية المكان بتشكيله البؤري القائم على حركة النماذج ينحصر في المساحة المكانية بين منطقة الاستهلال ومنطقة الخاتمة. فالمنطقة الاستهلالية المنفذة مكانيًّا بهذه الصورة:

«لن أنادي على صبيحة. هذه ذبابة بائسة، من أين دخلت إلى هنا؟ الشُّباك الوحيد في غرفتي مغلق دائمًا . صبيحة لا تترك منفذًا مفتوحًا، تقول لي: الهدوء ألزم لك.»

تشتغل عدَّتها المكانية على تمثيل الإشارات الآتية «من أين دخلت إلى هنا؟ الشُّبّاك الوحيد في غرفتي مغلق دائمًا / صبيحة لا تترك منفذًا مفتوحًا»، ويمكن اختزالها مكانيًّا عبر هذا التسلسل «هنا ⟵ غرفتي ⟵ الشُّباك ⟵ منفذًا» ، في سعي لتبرير السؤال ومنطقته، فضلًا عن تبرئة «صبيحة» من جُرم حضور «الذبابة» ، وبهذا ينغلق المكان على الحدث بالرَّغم من الاستدراك الاستفهامي التبريري.

أما منطقة الخاتمة، فإنها مِنطقة مُلتهبة بالحركة والفعل لطرد «الذبابة» وتنظيف المكان المغلق من الطارئ الخارجي: «رجعت تحوِّم فوق رأسي،

أين المنشَّة؟ ها هي حطَّت، لأختار الوضعية المناسبة، لا أريد أن أضيع الفرصة «اللعنة عليك ذبابة!» ... لماذا أعاقبها، لم تطق البقاء هنا، تريد الخروج لضوء الحياة، لن أقتلها، سأعينها، أفتح النافذة .»

وإذا ما صرفنا النَّظر عن التَّحوُّلات الحكائية والانفتاحات السردية التي خضعت لها القصة بأنساقها الزَّمنية والمكانية والحديثة، فإنه بوسعنا النظر إلى الخاتمة هنا بوصفها المنطقة الأكثر استجابة لطموحات عتبة العنوان وضروراتها السردية؛ إذ هي أَشْبَه بإعادة سَرْد القصَّة على نحو مركَّز ومكثَّف ودرامي ومشهدي في آن معًا تتحرك فيه آلية السرد تحركًا سريعًا ودائبًا، سواء في المواجهة الفاشلة في الجزء الأول، أم في مشروع الراوي الذاتي لإنهاء الأزمة السردية عبر فتح المغلق «لم تطق البقاء/ تريد الخروج/ لن أقتلها/ سأعينها/ أفتح النافذة»، وبذلك فإن الشُّبّاك الدّائم الإغلاق ينفتح في آخر جملة سردية لتخرج الذُّبابة وتنتهي أدوات السرد من عملها.

القصُّ البرقي وتمركز السرد البؤري

تعتمد القصة القصيرة في نوعها القصير جدًّا على سعي حثيث لبلوغ أعلى تمركز سردي يتصل ببؤرة سرد مركزية مشعَّة، وغالبًا ما تكون جملها القصصية من الطِّراز السريع والخاطف «البرقي» الذي يتمتع بأخص درجات التكثيف والاختزال والإيحاء؛ لأن المساحة السردية التي يلعب عليها لا تتيح له فرصة كافية لأنْ يأخذ الكادر اللغوي حريته في التَّوسُّع والاستقصاء والتَّمادي السَّردي، لذا فهي تذهب إلى شحن المفردة والجملة القصيرة الخاطفة بكل ما يمكن من طاقة التعبير والتَّدليل والتَّرميز حسب متطلبات الحال القصصي.

قصة «ذبابة» [٦] للقاصِّ إبراهيم سعفان تنهج هذا النهج في سياقها السردي تمامًا، مقترحة فضاءها البؤري منذ مطلع استهلالها بعد العتبة العنوانية العارية من أي تعريف أو إسناد ظاهر:

الصمت الجاثم في الغرفة يخنقني ... يخنق كلمة نور تسطع في عقلي ... ينسل القلم من يدي مغتاظًا ملتجئًا إلى حِضن المِحبرة ... يتهامسان... لا أبالي ... أشعر بالغثيان ... أستفرغه بحرًا ... أهدأ قليلًا ... أغفو ...يقلقني طنين ذبابة ... ملل ... ملل ... أسدُّ أذني ... لا فائدة ... الذُّبابة تحوم في الفراغ الكئيب ... الطَّنين يزداد ... تحط الذبابة على ظهر القلم ... يتململ قرفًا ... يبتعد قليلًا ... يسترخي ممتعضًا ... تهبط عليه ثانية ... يطاردها بعنف ... يحاول وخزها بسِنِّه ... تفلت منه ... تختفي عنا .. يرقبها متحفِّزًا ... المعركة تشتد بيننا ... تحاورنا في الفضاء ... نتابعها بحذر وتحفُّز ... لا تبالي بنا ... تفاجئ القلم وتقف على سِنِّه ... ننتفض بشراسة لنقضي عليها نهائيًّا ... تفشل المحاولة ... لعبة مملة مرهقة ... فلأدخلها ... تأهبت لها ... حطت الذبابة على المكتب ... تتراقص ... تغيظني ... ضربتها بصحيفة لم أقرأها ... طارت بعيدًا مخرجة لسانها ... وقفت على زجاج النافذة ... قذفتها بقطعة خشب ... انكسر الزجاج ... اختفت ... حمدت الله ... عادت ثانية أكثر شراسة ... حطت على المِحبرة ... تسربت داخلها ... دخلت وراءها ... خرجت الذُّبابة من المِحْبرة ... أخرجت رأسي أبحث عنها ... رأيتها على حافة سَلَّة المُهْمَلات ... ألقيت بنفسي داخل سلة المُهملات ... القلم يرقبني مندهشًا ... طارت بعيدًا ... تحط على الحائط ... أتسلق الحائط ... تحاورني ... طارت إلى السَّقف ... تابعتها ... فشلت محاولاتي ... سقطت على المكتب منهكًا ... لا بد أن أقضي عليها ... فكرت بسرعة ... أخرجت علبة حلوى من المكتب ... رفعت الغطاء ... حطت الذبابة على المكتب ... تسير ببطء ... تتسلق جدران العلبة بسرعة ... ألقيتها من الشباك ... أستلقي مسترخيًا ... يعانقني القلم ... وينسال على الورقة ضاحكًا...

فالجملة الأولى التي تفتتح مشروع القَصِّ «الصمت الجاثم في الغرفة يخنقني» تجري مَجرًى شعريًّا ضاغطًا في إيقاعه، متمركزًا في سياقه التشكيلي

عبر تلاحم شديد التَّداخل والتَّماهي والاندماج بين دَوالِّه العاملة «الصمت/ الجاثم / الغرفة / يختفني» ، يهيئ المشهد القَصصي لنشاط سردي خاص تفرضه طبيعة هذا المُناخ اللغوي- صورة ودلالة.

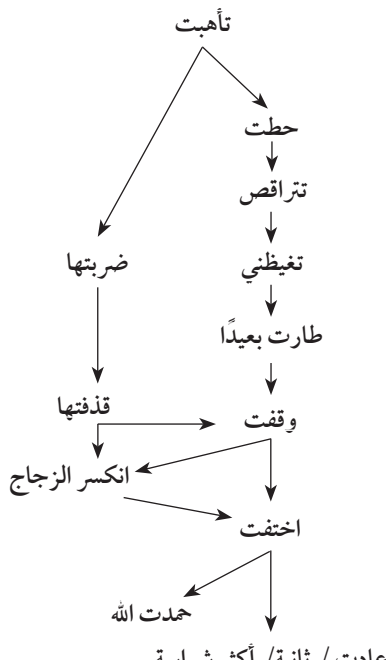
البؤرة القصصية التي تتشكل على نحو محوري متدرِّج من أول ملفوظ سردي يقترح فضاءها «الصمت» بإيقاعه المرتد إلى أصغر نقطة حركة وفعل بؤرية، حتى آخر ملفوظ سردي يفتح البؤرة على حركة الفضاء بأوسع مدياته «ضاحكًا»، تشتغل على تفعيل ثلاثة محاور بؤرية.

الأولى الـ «ذبابة» وقد تحدَّرت من عتبة العنوان وهيمنت على المركز البؤري وسمحت للمحورين الآخرين بالتحرك بدلالتها. والثَّاني «الراوي الذاتي » وهو يمثل الشخصية المركزية التي تتحرك في الفضاء القصصي استجابة لتحرك المحور الأول الـ «ذبابة» وتوافقًا مع إيقاعها، دخولًا في لعبة الحركة والصراع من أجل إثبات الوجود والاستئثار بفضاء السرد . أما المحور الثالث فهو «القلم» الذي يمثل صلة الشخصية بالعالم الخارجي، حيث تعمل الـ«ذبابة» بحضورها السَّلبي المقلق على منع إنجاز هذه الصلة وتأجيلها أو تغييبها . لذا فإن «القلم» يتجسَّد ويتشخصن بعد محاولة الـ «ذبابة» لمداعبته واللعب معه، وهي التفاتة دفاعية من الراوي الذاتي لحشد قوة أكبر في مواجهة الهجوم القادم من الـ«ذبابة» لعرقلة اللقاء بين الراوي والقلم ، فالقلم «يتململ قرفًا/ يبتعد قليلًا/ يسترخي ممتعضًا/ يطاردها بعنف/ يحاول وخزها/ يرقبها متحفِّزًا.» ولا شك في أن الأفعال المتلاحقة تلاحقًا دراميًّا من شأنها أن تجعل «القلم » يتمظهر تمظهرًا جسديًّا وشخصانيًّا قويًّا وفاعلًا، يتلاحم مع أفعال الراوي الذاتي وينتظم مع شخصية الراوي في جبهة واحدة. وهو ما يفسِّر تصدُّر الأفعال المشتركة لعملية الدفاع والمواجهة ضد العدو المشترك «تحاورنا/ نتابعها/ ننتفض» ، قبل أن يؤول حال الأفعال السَّردية إلى منطقة

الراوي الذاتي وهو يتصدى بوساطة أفعاله المكثفة والمتلاحقة بإيقاع سردي سريع يبَرِّر برقية الجمل وخطفها، وتتمشهد سينمائيًّا مع حركة الـ«الذبابة» وكل الكادر الديكوري المؤلِّف لصورة المكان السردي الذي تجري الأحداث داخل إطاره وعلى أكثر من مرحلة.

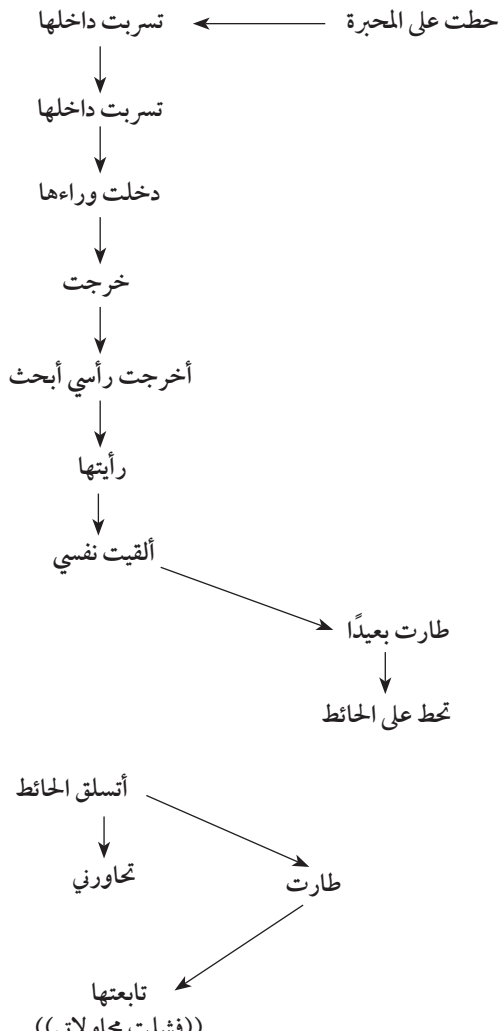
في المرحلة الأولى التي يفتتح بها الرّاوي ستارة المشهد «لعبة مرهقة مملة» ويقرر دخول اللعبة «فلأدخلها» ، يتكشف المشهد عن محاورة حركية فعلية لا تتمخض عن نتيجة.

ويمكن وضع تخطيط حركي لها على النحو الآتي:

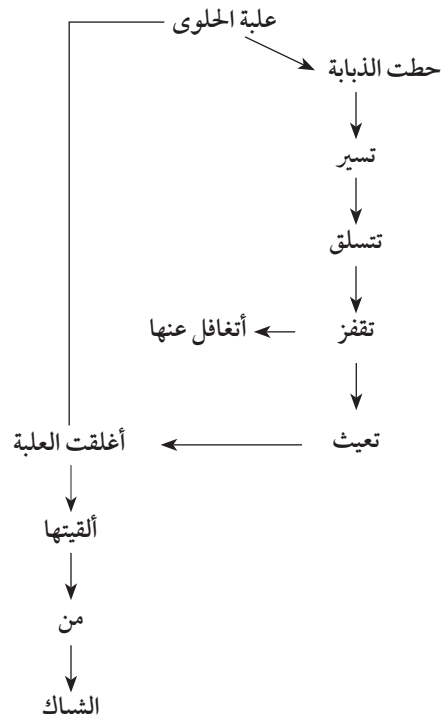


يُخضع الرّاوي الذّاتي ذاته السّاردة في المرحلة الثانية لتحويل فانتازي

يسعى فيه إلى معالجة عدوه الشَّرس في سبيل القضاء عليه، ويمكن متابعة حركة القَصِّ الفعلي على النحو التخطيطي الآتي:



إلّا أن المرحلة الثالثة التي تبدأ قرارًا حاسمًا للراوي الذاتي « لا بُد أن أقضي عليها » هي التي تضع حدًّا لهذه المعركة وتُسدِل الستار على فعاليات المشهد، ويمكن متابعة حركتها تخطيطيًّا على النحو الآتي:



وبذلك يتم عزلها «الذبابة» وإقصاء فضاء عتبة العنوان من المشهد السردي لكي يستأثر به المحوران الآخران «أستلقي مسترخيًا/ يعانقني القلم/ فينسال على الورقة / ضاحكًا»، وبذلك تنجح عملية العزل والإبعاد في مرحلتها الثالثة فيتحرر الراوي الذاتي والقلم من ضغط الـ «ذبابة» لينتهي «الصمت» إلى «ضاحكًا». لا شك في أن اعتماد القصة على أسلوبية القَصِّ البرقي على

شكل لقطات خاطفة، من شأنه أن يتلاءم مع الكثافة الهائلة للمنظومة الفعلية المُحرِّكة لميكانيزمات القَصِّ، باتجاه بلورة طراز سردي جمالي لمغامرة قصصية ذات إيقاع متنوِّع في البطء والسرعة، حسب متطلبات الجولات الثلاث التي خاضتها الأفعال بُغية الوصول إلى نتيجة العزل والإقصاء الذي يوفِّر السَّلام والطمأنينة للذات الساردة وأنموذجها الرمزي «القلم».

أنثوية الرمز وتنوع الأنساق الحكائية

لا تتوقف الحكاية في نشاطها العمودي والأفقي وفي إنتاج شفراتها الجمالية عند حدود التَّمحور والتَّمركز حول بؤرتها الحكائية التي توهم أحيانًا بالاستقلال، بل تتكاثر إلى حكايات تحمل أنساقًا ورؤًى وأساليب ورموزًا تُغني فعل القص وتُثري عناصره ومكوِّناته. ولا ريبَ في أن هذا النشاط بمضاعفاته المتنوعة على جسد النص القصصي ينعكس على تخصيب الحساسية الجمالية في كل مراحل تكوُّن النص القصصي وتطوُّره، ابتداء من عتبة العنوان، ثم بِنية الاستهلال، والبِنى المختلفة في المتن، وصولًا إلى مرحلة الإقفال.

ولا شك في أن العمل على تأنيث القص- في سبيل معين من سبل المغامرة الجمالية- من شأنه أن يعيد الاعتبار لأنثوية القص، في مقابل ذكورية طاغية تشبَّعت بذكورية القصيدة العربية وتمثَّلت بها، حتى وإن تسيَّد الراوي الذَّكر أو الرواة الذُّكور حفلة السرد التَّنكُّرية، وهو ما يعبِّر عن إدانة حكائية/ سردية لطبيعة هذا الإشكال الحضاري.

تستهل قصة «قلعة النساء» [٧] للقاصِّ عبد الستار البيضاني مشهدها الحكائي بحكاية حلمية مستقدمة من فضاء الواقعة القصصية المركزية في القصة:

انبثق فجأة من رمال الصحراء الممتدة أمامي حتى الأفق، انتصب بسرعة ولم يبق أي جزء من جسده داخل الرمل، رجل طبيعي منتوف الشعر، جاحظ

العينين، ذو بشرة صفراء يابسة، ما زالت بقية من الرمل عالقة في شعره المنتوف وأجفانه المغبرة، حدَّجني بنظرة حزينة وغاضبة، شَهَرَ بوجهي مسدسًا كان يخفيه خلفه، أطلق على رأسي ثلاث رصاصات ومضى بخطوات متزنة باتجاه قلعة طينية خربة وسط الصحراء.

جاء هذا الاستهلال الحكائي وصفًا للواقعة بتجريد وحياد، وكان ثَمَّة فاصل بين الراوي الذاتي/ لسان الحكاية، والشَّخصية الضَّحية وهي تكتفي من مساحة الاستهلال باستقبال «ثلاث رَصاصات»، تاركة تلك لشخصية الحلمية- الجانبية- تستكمل فعلها السَّردي نحو إتمام الحكاية بافتراض بنية مكان مؤسطرة «قلعة طينية خربة قائمة وسط الصحراء»، يمارس فيها الفعل السردي تمظهراته في المستوى الحُلمي من مستويات القص. إن هذا الاستهلال صورة حُلمية ماثلة سرديًّا وهي فاعلة في المتن الحكائي على النحو الذي ينحسم مع طبيعة التَّوتُّر السَّردي للحكاية. الفعل (انبثق)- خط الشروع اللُّغوي في النص- يمثل مِفتاحًا رئيسًا يقدم إيحاء بسرد طبيعي، وثَمَّةَ محاكاة جدلية بينهما على مدار السَّرد. يجب النظر إلى شكل الاستهلال هنا بوصفه أرضية قَصٍّ، يعتمد عليها مزاج السَّرد اعتمادًا كليًّا؛ إذ تموِّله بكل المعطيات الرمزية التي يحتاجها لبناء نسيجه الحكائي، كما يجب النظر إلي الحكاية الاستهلالية بوصفها مرجعية حكائية مؤسطرة للواقعة القصصية، ويتضح هذا من طبيعة بناء المشهد وسياقات القص المكوِّن لإجزائه.

تُحيل عتبة العنوان «قلعة النساء» على خصوبة «حكي» تنطوي على قدر عالٍ من السِّرية والإغراء والتهديد «القيمي»، ويوحي بافتراضات تنزع إلى اقتراح فضاء ذهني حرٍّ يحاكي العقدة ومُركَّبات النقص والجوع ويفكك «التابوت» المُهيمن يتمثل هذا بـ «حشد النِّساء/ المتصور/ داخل القلعة»، وهو بإطار لغوي مانع وصادٌّ يحمل إرثًا تاريخيًّا وميثولوجيًّا كبيرًا في المقاومة والدفاع «قلعة» ، تفصل الخارج المفتوح المقيَّد عن الداخل المغلق الحرِّ.

تبقى عتبة العنوان وما يتصل بها من افتراضات حكائية ضمنية مُعَلَّقًا في ضمير السَّرد وذاكرته ورؤياه؛ إذ إن الاستهلال الذي تفتتح به القصة سجلَّها السَّردي هو الأرضية «الأخلاقية» التي تبرز حضور العنوان بوصفه بنية تشخيص، تحدِّد درجة مُثوله من جهة، وتموِّل من جهة ثانية آليات السَّرد بالإيحاء بوصفها مشهدًا ثابتًا يتوافر على الكثير من المفاتيح المهيأة لحلِّ شفرات الرُّموز السَّردية التي يتمخَّض عنها المتن الحكائي.

«قلعة النساء» بنية مناهضة ذات موقف ومساحة مكانية تمثِّل منفًى اختياريًّا تتحرَّر فيه اللُّغة من محدَّداتها الأخلاقية، وتنمو لغة أخرى ببلاغة جديدة منتجة لكون دَلالي مُختلِف.

إن البينة التي تعتمدها في خلق فضائها السَّردي هي بنية «خفاء» تتضمن استدعاء للمغامرة وإغراء لمحاولة الكشف، وتتوزع هذه البنية على مجموعة مفردات مكانية دلاليًّا داخل هذه البنية، فـ«الصحراء» تمثل تحدِّيًا مكانيًّا ينطوي على قدر عالٍ من الأسرار، وتمنح تخييلًا سرديًّا يضفي على المكان هيبة أسطورية قابلة للامتداد والتَّوسُّع، وهي لغة مفتوحة، أسرارها بقدر انفتاحها.

وتقدِّم «القلعة» مكانًا علويًّا ذا مرجعية تاريخية حربية يغري البصر بالتَّحديق والمعاينة والفضول، وبإضافة «النساء» إليها تتحدد طبيعة الأسرار التي تحتضنها وتصبح أكثر تحديًا واستدعاء ومثارًا للتصور ورسم الفضاء الداخلي بطريقة تناسب فلسفة الراوي المبصر وحلمه ونزوعه الجوّاني. أما «الحقيبة» فهي صندوق «محمول» يلتصق بالجسد ويخفي أسرارًا خاصة لها علامات في «الحامل» ، وهذه العلامات تمثل رسالة تعني «الآخر» وتحاوره وتتحاشه أيضًا . ويظهر «النهر» في القصة بوصفه ملاذًا وتجويفًا هائلًا يتضمن أسرارًا لها ثِقل التاريخ وعُمق الميثولوجيا، وهو مِعطاء ومانح وحاوٍ. ويمثِّل ظهوره «مكانيًّا» معادلًا نفسيًّا وحضاريًّا للصحراء. وإذا كانت «السَّمكة» في

النهر حُلم الطفولة في مضمونها السُّيولي المنزلق، فإن «القلعة» في الصحراء حُلم الشَّباب.

تشترك بنية الحوار في توثيق هذا المُناخ القصصي واستظهاره، ففي الجزء الأول من الحوار:

« أ منزعج؟ »

« ربما غفوت قليلاً ... و ...»

« هذا.»

« نعم وعلى هذا الكرسي ...»

ثَمَّةَ إحالة على بنية تضادٍّ وتقاطع مُترشِّحة من «خارجية» الحوار المؤلَّف من سؤالين مُختزَلين إلى آخر حد ممكن وإجابتين تفتقران إلى التركيز والإحاطة.

أما الجزء الثاني من الحوار فهو أنموذج حواري مقطوع في فضاء مُتَّصل، جملة المتكلم فيه لا تتجه نحو المخاطب مباشرة،إنها نوع من المزج بين المونولوج الداخلي والدايالوج، عن طريق صوت مُعلَن يمر من أمام المخاطَب ليس لاستئناف القول معه، بل لاستفزازه وإثارته:

« كان يشبهك تمامًا أو أنت تشبهينه هكذا أراك الآن.»

« أعجب حيرتك، ليس هناك مبرر لكل ما تقول.»

« لو كنت تحتملين ما أقول لقلت كل شيء واسترحت.»

لذا فإن الإجابة لمقول مقصود سردًا وغير مقصود حوارًا تأتي استفهامية ناقية، يواصل بعد الراوي الذاتي إكمال جملته الحوارية الأولي مضيفًا إليها مشكلة القصة السردية وقد تمثلت بالتَّلاشي والضَّياع. غير أن الحوار لا يكتفي بالوصول إلى مرحلة الانقطاع في الجزء الثالث من الحوار؛ إذ إن كل لسان يشتغل على موجة مغايرة للموجة الأخرى:

« لم تقبلني منذ زمن !»

« انظري سأبلغ الرجل الأشيب عن وجود السمكة الكبيرة.»

« دعها ...لا تنافق.»

ففي الوقت الذي يأتي فيه الاستفهام الاستنكاري للقطب الأنثوي- الأصل- في النص «لم تقبلني منذ زمن» مقترحًا الألفة واستبدال الفضاء، فإن الراوي/ المحاور يستدعيها للمشاركة البصرية الاحتفالية في ممارسة فعله القائم «السلبي»، لتتنازل هي بدورها عن مقترحها وتستجيب له استجابة سلبية- تقريعية عن خيبة المقترح وإحباطه، والحوار على العموم خارجي هارب من مواجهة الذات وهي تنطوي على مُمكنات أرحب وأخطر. بعد أن ينجح الحوار في تغييب الداخل وعزله عن حقل عمل الحكي، ينتقل الأسلوب التعبيري في الجزء الرابع إلى استدعاء مرموز يؤلف الإشكالية القصصية في النص:

« سأنزل للماء وأصطاد السمكة..»

«كيف تصطادها؟»

« سأمسكها بيدي هذه المرة.. لاحظي أنها محصورة بين الصُّخور.»

«هذا جنون أن تتخيل الأمور بهذه السهولة.»

إذ تتصل الحكاية الجانبية المعززة بـ«السخرية» بالحكاية البؤرة، عن طريق «مجال» رمزي أو «محاكاة» رمزية يدافع فيها كل محور عن أنموذجه. وتأتي الخاتمة الحوارية/ الإقفال مع الشخص الثالث «الصياد» الذي ينطوي في القصة «أنموذجًا» على قدر كبير من الثبات والمثول:

قلت له بتوسُّل: «ربما ماتت بيدي!»

« افحص خياشيمها وقل لي لونها.»

«غرست إصبعي في خياشيمها بعد أن رفعت غطاءها.»

« أسود داكن يشبه لون الطين الأسود.»

« ميتة منذ زمن طويل.. طويل جدًّا.»

يعود الحوار بالحكاية هنا إلى الأصل- عبر جسر الزَّمن المحوريِّ- مُنهيًا القصة باعتراف زمني يتَّحد فيه فضاء المرموز «الحب» بالرَّمز «السَّمكة» اتحادًا واسع النطاق، وبإيقاع ممتد تستطيل فيه اللغة شكلًا ودلالة «ميتة منذ زمن طويل... طويل جدًّا.» ثَمَّةَ ثنائية مكانية متضادة لا تكفي «سرديًّا» بالتَّضاد المتوازي المجرد، بل تنتقل إلى مرحلة التصادم والحرب.

المكان الأول هو المكان «الحُلمي» الذي استهلَّت به القصة مشروعها السردي/ الحكائي «القلعة-الصحراء» وانتهت عَلاقة الراوي/ البطل «السلبية» به عند حد «إن الصحراء قد ابتلعت أسرار القلعة كما ابتلعت قطرات دمي.»

بمعني أن الصحراء/ المكان تصدَّر المشهد «لغةً وفضاء»، بعد أن «ابتلع»- أسرار «القلعة + قطرات دمي»؛ إذ يقدِّم فعل المكان هنا تحديًا واضحًا وقبولًا لفكرة الحرب المقترحة.

الصحراء «أنثى» حاوية «تبتلع» وتتَّحد مع شبكة مؤنّثات القصة الأخريات. و«القلعة» بوصفها حُلمًا أنثويًّا يتشظّى إلى عالم نساء، و «الفتاة» الشخصية الرَّئيسة تقاسم البطل- الراوي سرير السرد في الواقعة القصصية، بوصفها واقعًا سلبيًّا مُزاحًا خارج الثُّبوتية، و«السَّمكة» بوصفها حُلم طفولة يستمر بلا طائل وينتهي إلى فِقدان كامل الأنثوية، وتتفق (ضمنًا) على قتل حلم الرّاوي- البطل بتملك الأنوثة.

(الصَّحراء) بأنثويتها - المفتوحة - بمستوى سطح البصر تتيح خَلْوتها وانفتاحها لتفجر الرغبات بكل ما تنطوي عليه من خوف ورهبة، و (القلعة) بأنثويتها- الصّاعدة- المصعِّدة للحُلم والرَّغبة، و(الفتاة) بأنثويتها- الهابطة- المقوِّضة للحُلم والرَّغبة، و (السَّمكة) بأنثويتها- المتحرِّكة- دون مستوى سطح البصر، في تعبير عميق عن الفشل والحلم الميت.

تعمل جميعًا بمظهراتها المتعددة والمتباينة على إقصاء «ذكورية» الرّاوي/

البطل وهزيمتها.

المكان الثاني «الملاذ» هو «النهر» وما يتصل به من مقاربات، وما يفضي إليه من وحدات عمل سردية تشتغل داخل فضائه. لو حاولنا حشد أشكال التَّكرار الذي تَعرَّض له هذا القطب المكاني في ثنائية القص بالطريقة الرقمية الآتية:

١- أشحت بوجهي عنها باتجاه «النهر».

٢- ألقيت نظري على «ماء النهر».

٣- هربت بنظراتي إلى «النهر».

٤- راقبت «الموجات الخضر» المتلاحقة من أعماق «النهر».

٥- زاد من شدة رغبتي في النزول إلى «النهر».

٦- سأنزل «للماء» وأصطاد السمكة.

٧- تسرب «الماء» إلى داخل حذائي وشعرت ببرودته.

٨- انحنى جسدي على «الموجات» المطرطشة.

٩- راحت يدي تخبط في «الماء» وهي متوفزة.

١٠- أنزلت أصابعي في «تجاويف الصخور».

لاكتشفنا أن الراوي / البطل- وإمعانًا في تشغيل آليات الفضاء المخلّص في هذه الحرب المكانية القاسية- يبالغ كثيرًا في تحريض لغة «النهر/ الماء» الذكورية، أملًا في تفادي الهزيمة المتوقعة إلى درجة توصلت بها القصة إلى حالة من «البلل الكامل».

إن تحليل الوحدات اللغوية الفاعلة المنتمية إلى «معجم» هذا القطب يشير إلى أن الجمل السردية الأربع من «١-٤»، تحوِّل المكان إلى ملاذ يوفِّر أمانًا أو إيهامًا بالأمان «أشحت بوجهي- ألقيت نظري- هربت بنظراتي- راقبت» داخل فضاء «ذكوري» ذي علاقة خارجية «مكانيًّا» بالفاعل السَّردي. في حين تشير الجمل الست الباقيات من «٥-٦» إلى قيام الفاعل السَّردي باختراق

باطن القطب «المائي» والانغمار به، عبر التصريح بمعامِلات مرشحة للفعل الحسي «جسدي- يدي- أصابعي» للوصول إلى إحساس عالٍ بالذكورية يعادل الأنثوية «المهيمنة» المتقدمة في الخطاب على حساب القطب الآخر.

إن هذه الثنائية بالرغم من حسابات الانتصار والهزيمة وحدود الإيهام والواقعة القصصية، تنهض على تعادلية شكلية ولغوية لا تقبل الخطأ، «بعملية تضاد ثنائي يتسم به الفكر الإنساني- في كل من المنطق وعلم الأساطير- تم تحديد الذكر والأنثي بوصفهما اكتمالًا ونقصًا، حضورًا وغيابًا، زائدًا وناقصًا، تشغيلًا وتعطيلا[٨]»؛ إذ لا رابح ولا خاسر في الحرب قدر تعلق الأمر بالمعادلة التي يتقاسم طرفاها الذُّكورة والأنوثة المشتغلتين في النص بأسهم رمزية قادمة من«قواعد» المكان.

تتنوع الأنساق الحكائية في قصة «قلعة النساء» تنوعًا متداخلًا؛ إذ تتقدم حكاية الراوي الذاتي مع فتاته في النسق الأول بوصفها البؤرة الحكائية للقصة وعمودها السردي، فالسياق الذي ترتبت فيه الواقعة سياق «محايد» أولًا يشتغل على هامش التَّجربة أو على ضفافها الآيلة للسُّقوط، و«متقطع» ثانيًا يسمح للأنساق الحكائية الأخرى بالتداخل معه أو محاكاته.

يستأثر هذا النسق- بحكم هذه الضرورات الفنية- بأكبر قدر من الحوار، ولا يترك إلَّا آخر جزء منه تختتم به القصة معادلاتها، مما يوحي بتحكُّمه الواضح بأقدار السَّرد على حساب الأنساق الحكائية الأخرى. أما حكاية رجل الرمال والقلعة في النسق الثاني، فهي مقاربة حكائية تشتغل على محيط السَّرد، وتزوِّد البؤرة الحكائية بطاقة رمزية ومرجعية بانورامية تقدِّم حلولًا لمشكلات القصِّ وشفراته الباحثة عن مفاتيح.

يتصل رجل الرِّمال بـ «القلعة» بوصفها ميراثًا فقد مواصفاته «**قلعة طينية خربة وسط الصحراء**» التي جهد الراوي كثيرًا في وصفها «خارجيًّا وداخليًّا»،

مثلما وصف الرجل وهو يمارس فعله السردي بطريقة آلية مبرمجة. وفي النسق الثالث يعمل الرجل الأشيب « الصياد» في حكايته على ضفاف البؤرة الحكائية – الأصل– أيضًا، ويَرفدها بمقترحات حلول يحسم بها حُلم القاصِّ في الحوار الختامي للقصة؛ إذ تنتهي بقوله « ميتة منذ زمن طويل... طويل جدًّا.»

وإذا حللنا البِنيات اللغوية المشكِّلة لهذا القول سنكتشف أنها مؤلَّفة من ثلاث وحدات هي «ميتة + زمن طويل + طويل جدًّا»، قتلت آخر حلم للراوي/ البطل– يتفادى الهزيمة المصاحبة له منذ البدء. هل هي الرَّصاصات الثلاثة التي استهدفت رأسه؟ وهل أن الرجل الأشيب مخرَّج من فضاء رجل الرمال؟

تمتد حكاية السمكة في النسق الرابع إلى تاريخ طويل في طفولة الراوي/ البطل؛ إذ إن فكرة الاستحواذ على «صيد» يطفئ في الداخل حاجات «نفسجتماعية» كثيرة لم تنجح منذ أن تبلورت هذه الفكرة وتقدمت إلى حيز التنفيذ. السمكة «هبة» الماء. والمرأة «هبة» الطبيعة.

يبلغ الفشل والهزيمة أقصاهما حين يفلسف البطل إخفاقه الذَّريع بصناعة يقين سعيد كاذب:

إن الخسارة تتحول أحيانًا إلى هدف يسعى إليه المرء بمحض إرادته فيبدو كمن يتقدم لساحة الحرب من غير حسابات الانتصار والهزيمة وسيكون عندئذ مطمئنًّا بلا شك.

المنطق العالي يهدِّد سيولة السَّرد ومرونته ويزيح جزءًا من فضائه لصالح لسان يصطنع ويفترض لغة منطقية لا تلائم محتوى السرد.

حكاية السَّمكة تبدأ من خيبة متواصلة في الاستحواذ وتنتهي إلى خيبة قاتلة بعد استحواذ ميت، وقد انتظمت في شبكة الأنساق مفترضة «الإيهام» بوصفه آخر حل ممكن للإشكالية الرمزية التي انتهي إليها نمو الواقعة القصصية في مغامرتها الحكائية.

الفصل الخامس

المغامرة القصصية:
سحر الموروث وأفق الفانتازيا

القصُّ الذاكراتي وسردنة الموروث الشعبي السيرذاتي

تحظى أساليب القصِّ في فن القصة القصيرة بتنوُّع كبير ومدهش لا يقف عند حدٍّ، وتنشط مغامرته الجمالية نشاطًا خلّاقًا لولوج مجاهيل، وخوض متاهات، ومعالجة أسرار، باستخدام آليات وتِقانات سرد فنية على قدر خلّاب من التَّركيز والتَّكثيف والتَّبئير، وصولًا إلى حال قصصي يرتفع بمقام القصة القصيرة إلى أسطورة البساطة التي تحلم بها. ولعلَّ استثمار الخاطرة – بمضمونها الذّاكراتي السِّيرذاتي – قصصيًّا أحد أساليب القَصِّ التي تنهج نهجًا تأمليًّا في استحضار الصور والذكريات والأحلام، وإدخالها في حفلة السرد التَّنكُّرية، ولا سيما حين تفيد فائدة كبيرة من طاقة الموروث الشعبي الحاضر في مشهد الخاطرة المقصَّنة، والقادم من حدود السيرة الذاتية.

قصة «ورقة هلامية» للقاصِّ (عبد الإله عبد القادر) تعتمد أسلوبية البناء القصصي الخاطراتي، وتقف في خاتمة سلسلة قصص خاطراتية جاءت تحت عنوان «أوراق مبعثرة» في مجموعته القصصية «هموم علوان الأحدب[1]»، والقصص (الورقية) هي على التتالي «ورقة ما / ورقة ليم مجهول / ورقة رمادية / الورقة الخرساء / ورقة من السوق / ورقة من منفى آخر / ورقة هلامية /

أوراق أوراق.» وتتضح الرؤيا السالبة التي تحكم أفضية عنوانات هذه القصص الخاطراتية؛ إذ تنتهي بـ«ورقة هلامية»، يعقبها ما يشبه البيان السردي الذي يعمل بوصفه مظلَّة تهمين على جوِّ القصص وفعالياتها وأنشطتها، ويصوِّر بطل القصة وهو يتلاشى بين طوفان الأوراق التي أصبحت بديلًا للحياة:

تضخَّمت الأوراق من حوله ..تصاعدت ..ثم غطته كومة من الأوراق .. كل الحروف تتراقص أمام عينيه ..كل الكلمات تتساقط على الأرض ..تضخَّمت الأوراق حتى دفنته .. ما عاد يرى سوى الأوراق ..كلها معتمة ..تمنَّى أن يجد ورقة واحدة ملونة بين هذه الأوراق المبعثرة. مزَّق كل أوراق الأجندة .. لكنه عجز. دفن رأسه في عمق هذه الكتلة الورقية .. ظل يبكي بصمت .. « تفو .. على زمن يبكي فيه الرجال .. تفو ... »

وانتهت به إلى كسر رجولته وتحطيم أَنَفته على النحو الذي يتحول فيه إلى ورقة تضاف إلى سلسلة الأوراق بمواصفاتها السَّلبية المتنوِّعة.

«ورقة هلامية» هي آخر الأوراق التي تفيد من الطاقة الوصفية العميقة الثاوية في مفردة «هلامية»، وتشكل مفارقة صورية ودلالية مع موصوفها؛ إذ إن دلالة «ورقة» تتسم بالتَّحديد والموضعة والمكانية والوضوح والقابلية الكلية للاستخدام – قراءة وكتابة، وبالتالي فهي فضاء معين ومفتوح للآخر – الفاعل. لكن وصفها بـ«هلامية» يقوِّض كل هذه المعاني الممكنة لسياقها اللفظي، وينقلها من اعتبارها الدَّلالي الممكن إلى تصوُّر متخيَّل لامعياري يذهب إلى فضاء سيميائي يشمل الحياة والتَّجربة والإبداع، والذات القصصية المعذَّبة بين تجربة الحياة وتجربة الكتابة، تلك التجربة المركَّبة الحادَّة التي ليس بوُسع «ورقة» بكينونتها التجريدية المنقطعة عن الصفات والأحوال والرؤى أن تستوعب حرارتها وتعقيدها وتركيب وحداتها.

وكان في زحفها نحو ارتداء صفتها الـ«هلامية» ذات الأداء الدَّلالي

المشحون بالتَّعدُّد والتَّنوُّع والانفتاح، سبيلًا لاستكناه حَدٍّ من حدود التَّجربة في أنموذج خاطراتي يتجه إلى منطقة «الموروث الشَّعبي» الأكثر إثارة في تفعيل الذاكرة وتنصيصها، بوصفها شكلًا من أشكال الخلاص وضبط هذه الـ «هلامية» في تشكيل ورقي يجعل «ورقة» واضحة في مشهد القراءة، بقدْر ما هي غامضة في مشهد الروح المعذَّبة.

تهبط عتبة العنوان هبوطًا استفهاميًّا منطقيًّا على بنية الاستهلال السردي في القصة، عبر سؤال فجائعي انتهت إليه تجربة الأوراق السابقات بغلقها كل السُّبل المتاحة للدَّيمومة والاستمرار والحياة وإبقاء سبيل واحد للخلاص:

ماذا بقي لعلوان الأحدب سوى الحلم ..؟ هل من سلطة تمنعه من أن يحلم.. حتى الأماني ما عاد يمنِّي النفس بها، لأنه أدرك تمامًا أن الأمنيات بعيدة، لكنه رغم ذلك فهو يمارس الحلم والأمنيات بسرية مبالغ فيها يعتبرها أسعد لحظات حياته .. إنها هروبه من الشقاء الذي يلفه في منفاه.

ولا شك في أن الشخصية المركزية في هذه القصة وفي قصص المجموعة كلها هي شخصية «علوان الأحدب» التي هيمنت على اسم المجموعة «هموم علوان الأحدب»، فاضت بطابعها الشَّعبي – اسمًا وصورة ودلالة – وعكست على نحو ما تشكيلًا سيرذاتيًّا ينتمي إلى الذات السّاردة، بالرغم من هذا الانفصال الرمزي البادي بين الراوي كلِّي العِلم والشخصية.

إن سبيل «الحُلم» المخرج الوحيد خارج قوس «السلطة» يتسم هنا بالبعد والسِّرية المبالغ فيها، فضلا عن كونه وسيلة للهروب من المنفى، فهو الدائرة البديلة لحياة مقفلة في وجه الشخصية، صادَّة لها وطاردة لأمنياتها. فهل كان ملاذ «الحلم» هو تلك الورق الهلامية التي تعلَّقت في سقف النص و وجهت ميكانيزماته وسيَّرت حيواته على جسر دلالاتها ورؤاها ورموزها الغائبة؟ يفضي السؤال الاستهلالي بالشخصية «علوان الأحدب» إلى الشُّروع

بممارسة فعلها السرد – درامي داخل فضائه الجديد:

أغمض عينيه واستسلم لحلم وأمنية ...

إذ فتح «الحلم» على «أمنية» مضافة، في تصوير جوّاني معزول عن الواقع «أغمض عينيه»، إيذانًا بتشغيل ماكنة الحلم ودفعها إلى منطقة الذاكرة لاستعادة ماضٍ سيرذاتي جميل، يعادل موضوعيًّا ونفسيًّا قسوة الحاضر وسَطوته وجَبروته.

تدخل الشَّخصية دائرة الحُلم لتؤسِّس فضاء زمكانيًّا جديدًا تقتضيه صورة الحلم وكيفيته، مستعيدًا ماضيه المكاني المُعزَّز بزمن سيرذاتي خاص:

ثمة أغان لسمّار البساتين تتعالى فتزيد الأجواء سحرًا بوهيميًّا رومانسيًّا ...

حدّر يا هَلْبلّام

حدّر علينا

ودّينا للمحبوب

يمكن يجينا

حدّر وخذي وياك

للخورة خذني

للخورة خذني

تعانق أصوات الغناء قِمم النخيل ..وينزل في حمدان البلد، يستقبله فلاح جنوبي طيب القلب يفرش له حصيرة من خوص السَّعف ..ويستلقي .. ينام بلا هموم هو والنخيل والبلابل وحمدان البلد والحبيبة. ضفائر حبيبته تعانق عذق الرُّطب. هي مثل النخلة البصرية، مجنونة بالخِصب واللِّقاح، مروية بماء الشّوايخ.

إذ تحتشد الصور البهيجات وتتفتح الدوال السردية على إيقاع الذاكرة المستعادة بآلة الحلم انفتاحًا مُزدانًا بالنَّشاط والمسرَّة، حيث يتدخَّل معامِل

الطبيعة بآلياته الرومانسية الوطنية المتكشفة عن جماليات أخاذة تدعم المفردات والطُّقوس الفلكلورية الشعبية وهي تتجلّى في المشهد السردي.

فصوت الأغنية الشعبية يحرِّض أنموذج الموروث على استغلال الحال الحُلمي، ونقل الشخصية المعذَّبة في منفاها إلى موطنها الأصلي المخضلِّ بالمياه بدلالة تكرار الفعل «خذني» ثلاث مرّات في الأغنية. ولعلَّ إفادة الهامش في أن الأغنية التي غناها المطرب العراقي فؤاد سالم هي من وضع المؤلف في مسرحيته الغنائية «العروسة بهية»، تُحيل على إشارة سيرذاتية واضحة في التصريح بالمرجعية، تدعمها الإفادات الأخريات في شرح الأمكنة والحالات والأدوات الموروث شعبية الشَّديدة الخصوصية في مَحلِّيتها، وانتماء الشخصية إليها.

فـ«الخورة منطقة زراعية يخترقها نهر الخورة – المتفرِّع من نهر شط العرب في البصرة – وهي في جنوب البصرة ... على الطريق إلى أبي الخصيب»، و«حمدان ..قرية في جنوب البصرة ... على الطريق إلى أبي الخصيب» و«الشوايخ .. جمع شاخة .. (بالعامية العراقية) وهي الجدول الصغير جدًّا المتفرِّع من الأنهار المتفرعة من شط العرب»، نماذج موروث شعبية تقدَّمت في المشهد الحِكائي السيرذاتي الحُلمي، لتفرض فضاءها وحالها ولونها وإيقاعها وحساسيتها على «ورقة»، تخلَّصت من هُلاميتها تحت ضربات الحلم واستعادة صور مشحونة بالفرح والبهجة، جعلت الراوي كلِّي العلم يتعاطف تعاطفًا كليًّا يقترب من حالة التَّماهي مع الشخصية، بحيث يتحوَّل الضمير الغائب الذي يستخدمه الراوي كلِّي العلم في سرد الشخصية إلى ضمير مخاطَب:

آه ما أحلى أن ترتوي من ماء النهر .. تنتشي من دون خمر. رطب أصفر مثل حبات الكهرب .. وحصير من خوص. جنة الدنيا تلك البقاع ..خمرة أنهارها لبن طازج، «ومزتك» التمر، ورفيقتك حبيبة طيبة القلب والروح والجسد .. وأنت يا علوان والبصرة تعيشان الحلم ...

وبتحوُّله السريع والمفاجئ إلى ضمير المخاطب يقترب الراوي بشدَّة من الشخصية إلى درجة شفّافة لافتة، يبدو فيها وكأنه يناجي ذاته في حوار مونولوجي لا يعدو فيه استغلال ضمير المخاطَب سوى لعبة سردية تفتعل الحدود بينهما حفاظًا على السِّياق التِّقاني السردي.

إلا أن الراوي كلِّي العلم ما يلبث أن يعود إلى موقعه ويتابع سرد حكايته الشخصية عبر ضميرها الغائب، ليصوِّر بكاميرته الملوَّنة حكاية المكان والطبيعة والتاريخ والذاكرة داخل الفضاء الحُلمي، الذي امتدَّ واتسع بفعل ضغط صور الموروث شعبي التي أقصت الراهن السردي إقصاءً تامًّا، واستبدلت به ماضيًا جميلًا أعفى الشخصية من أعباء المنفى، والزمن و وضعته في قلب حركة الحُلم ونصِّ الذاكرة:

تشرق الشمس فجرًا .. فتستقبلها صياح ديكة حمدان البلد، تختفي الشمس خجلى بين سعف النخل، ورائحة اللّقاح والرّازقي والقدّاح تنفذ إلى أعماقه. ينتابه خدر لذيذ وينتعش .. تدفن الحبيبة رأسها في صدره .. يتسرَّب إليه دفء وطمأنينة. ثم يتمايل طربًا لتغريد البلابل وهديل الفخاتي .. يرقصان.. يغرقان حتى العنق في مياه شط العرب .. يعبثان وتتعالى ضحكاتهما .. يحسد نفسه .. هو سعيد بالحبيبة والبصرة والماء والبلم العشاري وحمدان البلد وحكايات الغيلان والسَّحرة، والمغامرات، وقصص ألف ليلة وليلة ..

لكن كاميرا الراوي كُلِّي العلم ما تلبث أن تغادر دائرة الحُلم وتستعيد وضعها السردي ما قبل الحلم، لتسلِّط عدسة رمادية على الشخصية بعد أن سقطت فرصة الحلم واندفع الراهن الحكائي ليتسلَّم زمام المبادرة السردية ويغيِّب الموروث الشَّعبي في مُتحف الذاكرة:

كلها تشكِّل في ذاكرته زوايا لا يستطيع قتلها أو كتمانها .. إنها تتشكَّل في شحوب وجهه أو في صمته أو قلقه أو هروبه أو نسيانه لكثير من مشاويره.

فتعود الورقة إلى هُلاميتها باختتام شريط الحُلم بعد انتهاء زمن عرضه وعودة مفردات السرد إلى طبيعتها الحكائية الأساسية؛ إذ يوجِّه الراوي كُلِّي العلم عدسة كاميرته إلى أضيق حيِّز مكاني تتمركز فيه الشخصية، في المنطقة الحساسة الحادَّة بين واقع السرد وحُلمه:

وظلَّ يرسم حُلمه على وجه البصرة ويكتب أمانيه على صفحات المدِّ في شط العرب، ومثلما يضيع الزَّبد فوق موجات الشط ضاع الحلم من جديد. بكى مثل طفل ضاعت لعبته .. واحتضن الوهم .. والحُلم ما زال يدغدغ عينيه.

في إجابة اختتامية لسؤال الاستهلال «ماذا بقى لعلوان الأحدب سوى الحلم؟» توحِّد بين الحلم والوهم، على النحو الذي يُسهم في تكبير صفة الهُلامية في الورقة، بالصورة السردية التي تقدِّم محنة الذات الساردة المقنَّعة بالراوي كلي العلم في مغامرة قصصية.

كنز القص وفتنة السرد الخفي

من سحر الموروث الشعبي إلى لعبة الحكاية الجديدة

ظلَّت القصة القصيرة – وعبر كل مراحل تطورها – تستلهم شكل الموروث الحكائي الشعبي وروحه، بوصفه كنزًا قصصيًّا لا ينضُب، ولا يفتأ يولِّد مزيدًا من فتنة السرد المنبعثة من القوى الخفية التي يختزنها هذا الموروث في مختلف طبقاته وهوامشه وإيحاءاته.

وكلما توغَّلت حكاياتنا المعاصرة في مجاهيل حداثتها، وما بعد حداثتها، وصولًا إلى منطقة الحكاية الجديدة بطُرزها البالغة التَّنوُّع والتَّعدُّد والإدهاش، سعت سعيًا جديدًا– في مستوى معين من مستويات جدَّتها– إلى تلك الطبقات الخام في سر الموروث الحكائي الشَّعبي، لاستفزازها وتحريضها على منح إمكاناتها ورؤاها الدَّفينة لآلة الحكاية الجديدة، مستدرجة إياها من أجل أن تبعثها بعثًا حكائيًّا جديدًا يحقِّق سؤال المُكوِّنات والعناصر والرُّؤى في سياقها

العصري المُلتهِب بالإشكال والتَّداخل والتَّعقيد والتَّركيب.

بمعنى أن البساطة والبداهة والبكارة والإشراق الفطري هو أحد أهم المصادر لاحتواء بركان التِّقانات والاختزالات والضغط والتسريع في الأمكنة والأزمنة والأحداث والرؤي، والاشتغال على إنتاج قصة جديدة يتواصل فيها الشكل والروح، بعين عاشقة مأخوذة ترنو إلى طبقات الخضرة الشديدة في كنز الموروث الشعبي، وعين أخرى محتشدة باليقظة والانتباه والتلخيص والاستشفاف، تتدخل في جوهر حركة الحياة وتقُّلباتها وتحوُّلاتها وإنجازاتها الخرافية، لأن الحكواتي الجديد «في نهاية الأمر إنما يكتب قصة قصيرة معاصرة، وحداثية، يستلهم فيها، ربما، لا شكل الحكاية الشعبية وحده (وقد أصبح هذا ا لشكل تقليديًّا)، بل نمطيًّا، بل هو يبتعث روحًا معاصرة في هذا الشكل، أو لعله يجد معنًى معاصرًا وباقيًا وصحيحًا في إحدى طبقات الدلالة من الحكاية الشعبية التي لا بدَّ أن تمرَّ بتغيُّر كيميائي وجوهري مهما ظلَّ شكلها وصيغتها السردية مقاربين أو مشابهين للشكل التقليدي [٢].» على النحو الذي يقدِّم لنا لعبته الجديدة القادرة على الإدهاش، وإحكام السيطرة على متلقين مأخوذين بسحر الحكي ومسجونين داخل فضاء اللغة القصصية الآسرة، وهي تنقلهم عبر العناصر، وتلعب بهم في إطار المكوِّنات، وتُخضعهم لألوان الرؤى.

قصة «الديب رمّاح» [٣] للقاصِّ (خيري عبد الجواد) - إحدى قصص المجموعة التي تنكبت اسم القصة ذاته - اعتلتها في غلاف الكتاب مفردة «حكاية» لتُحيلها إحالة سريعة ومباشرة على مرجعية الموروث الحكائي الشَّعبي بأعلى درجات خصوبته، الذي حقق فيه القاصُّ «تجربة فريدة، ذات خصوصية للقَصِّ، من خلال قدرة هائلة على استيعاد التُّراث الشِّفاهي للشعب المصري- بأمثاله ونوادره، وحكاياته، وموروثه، وفنون الحكي فيه [٤].»

احتل التصنيف الأجناسي «قصص قصيرة» أسفل الغلاف بخط لا ينفي الإحالة السابقة قدر ما يثبتها، فضلًا عن الرسوم والخطوط والتشكيلات والألوان التي تغرق بإحالاتها السيميائية على هذا الفضاء المرجعي، وتحرِّض بصر المتلقي على الاستغراق في الجو الشعبي المنبعث من كل حركة، أو التفاتة، أو شكل، أو لون، في سطح لوحة الغلاف، وإشباع إحساسه بالرّائحة والنَّكهة والتَّصوُّر، حتى إذا دخل حكاياته عمومًا وحكاية «الديب رمّاح» خصوصًا، يكون قد استوعب درس الغِلاف جيدًا، وتحسَّس آفاقه، واستعدَّ لاستقبال رؤاه من شرفة العصر التي يطلُّ منها على حِذق الصانع، ومهارة الراوي، وبراعة القصِّ المُنبعث من جوف الحكاية بطبقاته الخفية الضاربة في المواربة والتحجُّب والتمويه والإخفاء.

تنهض حكاية/ قصة «الديب رمّاح» على تداخل أشكال الرُّواة، من سارد ذاتي يفتتح المرويَّ بوصفه راويًا إطاريًّا ومشاركًا في الوقت ذاته، إلى سارد جمعي تمثله مجموعة الشخصيات حين تتحدث بصوت جماعي واحد، فضلًا عن السارد المركزي الماكث في جوف الحكاية «رمّاح» الموصوف وصفًا سابقًا لاسمه «الديب»؛ إذ يركِّز الموروث الشعبي تركيزًا هائلًا على الصفة مُتقدِّمة الاسم ومُسهمة في صياغة كينونته وهويته لدى الآخر، على النحو الذي يصبح فيه الاسم لاحقًا للصِّفة لا العكس- كما يقرر ذلك الوضع النحوي المعروف.

فالرّاوي المركزي الدّاخلي «الديب رمّاح» يروي حكايات شعبية تختلط فيها مواد الحكايات وأشكالها وأهدفها، وتحتشد على لسانه لتعبِّر أوَّلًا عن همِّه الشخصاني وهو يسكن النهر ويعايش الماء ويصطاد الأسماك والحكايات معًا. ثمة نوع من التوازي السردي بين طفولة الحكايات الشعبية في جوهرها البَدْئي والبِكر والعَفْوي، وطفولة الشخصيات المؤلِّفة للقصة، وهم الأطفال «أحمد / حازم / كوثر»، فضلًا عن صديقهم السارد الذاتي- الإطاري- الذي

يفتتح المروي متحدثًا بلسانه مرة، ومتماهيًا معهم مرة أخرى.

ينطلق صوت «الديب رمّاح» خفيًّا، مواربًا، يدعو الأطفال إليه ليسرد لهم حكاياته وهم يلبّون النداء لتلقّي الحكايات، فيحتشد الاستهلال السردي بالأصوات الراوية كلها:

ساعة العصاري، نادى على الولد «أحمد»، ونادى على الولد «حازم»، والبنت «كوثر» بنت عمي «مصطفي»، وقالوا جميعًا في نفس واحد: هيا بنا. فقلت: هيا بنا.

إذ يُحيل الفعل الصوتي المفتوح والمتكرِّر «نادى/ نادى» على لسان «الديب رمّاح» ، كما يُحيل فعل الجماعة «قالوا» على السارد الجمعي، وفعل السّارد الذاتي «فقلت» على الراوي الإطاري الذي ينفذ مهمة السَّرد الحكائي الابتدائي في القصة حيث يترك إسناد أقواله وسُروده اللاحقة إلى تاء الفاعل، ويسندها إلى صيغ الجمع المتنوعة، لتنتقل بالسَّرد من موقع الرّاوي الإفرادي إلى الرّاوي الجمعي. وتنفتح كاميرا الرّاوي الجمعيِّ على مشهد الاستهلال واصفة إياه، ومصوِّرة للوضع الحواري التقليدي بين الأطفال والديب رمّاح في الاستدعاء والتحريض والانتظار والكلام:

وهناك، حين نذهب إليه نفرح جدًّا لأننا سوف نقابله، ونفرح جدًّا لأن الطريق مليان بالبط الأسود والإوز الأبيض الذي يجري وراءنا يريد عضَّنا فنخاف ونجري ونحن نضحك. حين وصلنا، وقفنا على حافَة النهر، وجلعنا من أيدينا قراطيس وضعناها على أفواهنا ونادينا بالصوت العالي في نفس واحد: اطلع لنا يا ديب. وسكتنا فجأة فلم يطلع أحد، وقلنا:

جئنا إليك يا ديب. وسكتنا فسمعنا صوت العصافير ولم يرد أحد. انتظرنا أن يخرج لنا، فخرج، وانتظرنا أن يتكلم، فتكلم: أهلًا بالعيال. دخل فدخلنا. بيته في النهر، وقال أبي: إذا خرج الديب من النهر مات كالسمك. جلس على

الحصير فجلسنا، تجمعنا حوله. أهلًا بالعيال. أهلًا يا ديب. قلنا:

ينبثق من باطن هذه السردية الحوارية صوت راوٍ آخر معلَّق في ذاكرة السّارد الذّاتي الإطاري، الذي لا يلبث أن يتمظهر تمظهرًا إفراديًّا كلما وجد ذلك ضروريًّا وممكنًا في السِّياق السَّردي العامِّ، هذا الراوي المعلَّق هو «الأب» ويعمل بصفته موجِّهًا ومفسِّرًا لحلِّ بعض عقد السرد «وقال أبي: إذا خرج الديب من النهر مات كما السمك.» ولا شك في أن هذه الملاحظة السردية التي تدخَّلت في السياق على شكل رواية «قال أبي:» ، تسهم في إضفاء قدْر جديد من الأسطرة على شخصية الديب رمّاح عبر دمجه بالفضاء المائي- بأفاقه السحرية- دمجًا كليًّا.

ينفتح القول على إثارة مُناخ الحكي وحساسيته، وينبري الدّيب رمّاح بعد التَّحريض والإلحاح للعب دور الحكواتي بعد أن يعدَّ عدَّته ويَشرع بالحكي المأخوذ من كنز الموروث الشعبي:

احكِ لنا يا ديب، يا ديب احك لنا حكاية. تنحنح الديب، ورقّص شاربيه وشعر رأسه فضحكنا وضحك وقال : «أحكي لكم عن العنزات الثلاث، واحدة بازي و واحدة مازي، و واحدة تلعب على عكازي.»

قلنا: «توء توء، سمعناها أمس يا ديب، احك لنا غيرها، سمعناها أمس. حين جلس الديب مقرفصًا تململ فاستند بكوعه على المسند ومدد رجليه ونظر إلينا وقد ملَّس شاربيه، قال: صلوا على من يشفع فيكم.»

قلنا: «ألف صلاة عليك، يا نبي.»

«زيدوا النبي صلاة. »

«عليه الصلاة والسلام.»

فتكشف الحركات «تنحنح الدّيب/ رقَّص شاربيه وشعر رأسه» عن «حكاية العنزات الثلاث»، وهي حكاية يكون الديب قد كررَّها على مسامع الأطفال

مرارًا فلم تعد مُغرية، مطالبين إياه بحكاية جديدة تستدعي وضعًا حكواتيًّا أكثر دِقَّةً ورصانة وتأهيلًا للخوض في غمارها، حيث يستدعيها من مخزونه الحكائي الشعبي العميق، فيتشكَّل الوضع عبر شبكة حركات «جلس الديب مقرفصًا/ تململ/ استند بكوعه على المِسند/ مدد رجليه/ نظر إلينا/ ملَّس شاربيه/ قال: صلوا على من يشفع ... إلخ» ، وهي آلية ضرورية لاكتساب هيبة الحكواتي والتأثير في السامعين، ولا سيما في توكيد الصلاة على النبي بوصفها لازمة اجتماعية – شعبية تصعّد من حسِّ الاستقبال والتواصل بين أطراف الحكاية. يشرع الحكواتي بالحكي بعد أن يُخلَّ شخصه في صُلب الحكاية بوصفه بطلها، على النحو الذي يصبح فيه الدّيب رمّاح كائنًا من كائنات الموروث الشعبي القادمة من عمق الذاكرة الشعبية، ولذلك تأثير أبلغ وأكثر مَضاءً في مُستقبِلات المتلقّين – الأطفال – حين تتجرَّد مخيِّلاتهم لتصوِّر الحكاية من خلال شخص الحكواتي، بحيث إن زمن السرد يندمج على نحو ما في زمن الحكاية، وتتوافر الحكاية على كل عناصر الحكي في الموروث الشعبي– مكانًا وزمنًا ولغة شعبية ومثلًا شعبيًّا وأغنية شعبية وتشويقًا وخيالات:

كنا بالليل يا عيال، والدنيا كُحل ليس فيها صريخ ابن يومين. وكان البرد رصاصًا يخرم البدن، وخرجت للنهر، ركبت المركب وفردت الشبك فوق ذراعي وطوحتها بعزم قوتي فاستقرت في النهر. تركت المركب تمشي مع التيار وعفَّرت سيجارة غنيت عيني عليك يا مركبي، فعجبني اللحن فزدت في الغناء : البحر بيضحك ليه وأنا نازل ادّلع اصطاد سمك. توقفت فجأة فقد هدني السكون، وقلت لو أن لي ولد يؤنس وحدتي في النهر، ولكني كنت مطمئنًّا، فالنجوم معي، والقمر كان بجانبي في النهر والأسماك أصدقاء لي ولا أخاف الليل. وكنت أسحب الشبكة و وجدتها ثقيلة جدًّا فحمدت الله وقلت الخير يأتي دائمًا في الليل، وأنا أحب الليل و وشوشة النهر، وسحبت، وسمعت عويلًا وصراخًا وأصواتًا كثيرة، فقلت أنا لا أخاف شياطين النهر،

ولمحت سمكة كبيرة معلَّقة في الشبك. وكنت لا أستطيع رفعها فصحتُ صيحة عجيبة وجذبت بكل قوتي- تخيلوا يا عيال- السمكة جذبتني، وكتاب الله السمكة جذبتني، أنا أشدُّ وهي تشدُّ، وكانت قوية فسحبت المركب بسرعة شديدة فانقلبنا، المركب وأنا، لفقت الحبل المربوط في الشبكة على يدي ولم أتركها وأخذت أغوص، وتحت الماء رأيت أشياء عجيبة، هذه قصور من الذَّهب الخالص وهذه نساء من الحليب الصافي، هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك يا عيال.

إذ يتحوَّل الحكواتي إلى مُخرج وممثِّل في آنٍ واحد، يوجِّه كاميرا تصويره لتصورِّه في عمق الحدث، معتمدًا على سحر الحركة وتِقانات الاسترجاع والاستقدام والقطع والوصف واستثمار الإيقاع الصوتي، ليس بهدف إنجاز حكاية كاملة - كما يبدو - بقدْر ما يستهدف إثارة المتلقّين - الأطفال وإدهاشهم بسحر حكاية لم يحكها لهم سابقًا؛ لذا فحين يصل إلى قمة الإدهاش «تحت الماء رأيت أشياء عجيبة/ فهذه قصور من الذَّهب الخالص/ وهذه نساء من الحليب الصافي» ، فإنه يُضاعف قوة التأثير والتشويق في المتلقّين بسؤالهم: «هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك، يا عيال»، حيث يعمل هذا السؤال الاستقزازي - قطعًا سرديًّا - في جسد الحكاية، ليعود بهم الحكواتي إلى زمن السرد دون أن يكمل الحكاية. يعود الراوي/ الحكواتي إلى زمن السرد بتفعيل آليَّة الحوار تعويضًا عن القطع الحاصل في الحكاية التي كان بصدد إكمالها، إلّا أنه توقف بعد أن أظهر سحرها وأوصلها إلى عتبة توتُّر وإدهاش جعل مُتلقّيه الأطفال يلحّون على استكمالها، لكنه أحدث هذا القطع بهدف تخليص ذاته من الحكاية، وتحرير وجوده منها، والفصل بين كِيانه الحكائي وكِيانه الوجودي - السردي داخل زمن السرد:

قلنا: «لا يا ديب، أكمل يا ديب.»

قال:« لن أتحدَّث قبل أن نأكل، سوف نأكل سمكًا.» خرج الديب وكنا

نستعجله حتى يكمل لنا ماذا رأى تحت الماء، وضربت الولد «أحمد» على قفاه فزغدني في بطني. عاد «الديب رمّاح» يحمل قفة مليئة بالسمك ، سمك قرموط يلعب ويهزُّ شواربه، أمسكته من أحد شواربه فعضني في إصبعي، قلت: « سوف آكلك، يا قرموط.»

أشعل الديب نارًا وأخذ يشوي السمك، وقلت: « ألم تجد «خاتم سليمان» في بطن سمكة، يا ديب؟»

فأخذ يقلِّب السمك وقال من بين شاربيه: «أنا عثرت على خاتم الجن في بطن حوت كبير.»

قلنا: « خبِّرنا، يا ديب كيف عثرت على خاتم الجن، وهل رأيت الجن؟»

ويظل شكل الحكواتي ومُناخ الحكاية- بالرغم من كل ذلك- معلَّقين في ذاكرة السَّرد، ومُهيمنين على مُقدَّراته؛ إذ ينبثق صوت السّارد الذّاتي مرة أخرى محرِّضًا الديب على استعادة شكله الحكواتي واستئناف مُناخ الحكاية «ألم تجد «خاتم سليمان» في بطن سمكة، يا ديب؟» ، حتى وإن انفتح السؤال على حكاية جديدة قد تتصل أو لا تتصل بالحكاية السابقة التي انقطعت فجأة مع تعميق حضور الموروث الشعبي في هذا الاستدعاء الحكائي، فيوافق الحكواتي/ الديب على تصديق الحكاية ترشيحًا لروايتها «أنا عثرت على خاتم الجن في بطن حوت كبير» ، وينفتح مباشرة على فضاء التلقي الجمعي لاستقبالها والعودة إلى مُناخ الحكاية «قلنا: خبرنا يا ديب، خبِّرنا كيف عثرت على خاتم الجن، وهل رأيت الجن» ، حيث تتضاعف طاقة التخيُّل الشعبي للموروث عند المتلقّين، وهي تنتقل بالحكاية إلى مرحلة أكثر عمقًا في مياه الموروث الشعبي بأجوائه الأبعد في الباطن التَّخييلي والسِّحري،ثم يماطل الراوي / الحكواتي في تلبية دعوة ويؤجِّلها إلى حين، ليستكمل فضاء عودته إلى زمن السرد بالانتهاء من مراسيم أكل السمك التي اقترحها وعمل على تنفيذها، بما ينطوي عليه ذلك من تحريض لتصعيد حسِّ التلقّي لدى متلقّيه

الأطفال، ومنح أجواء الحكاية طاقة سحر وفاعلية أكبر وأكثر دينامية:

لن أحكي لكم حتى نأكل،فأخذنا نأكل بسرعة شديدة حتى نسمع حكاية خاتم الجن،وكان السمك ساخنًا فلسعني في حلقي ولسع البنت «كوثر» فأخذت تنفخ الهواء بفمها المليان بالسمك، وكنا نضحك، ومسح الديب يده في سرواله الأسود الطويل وقال نشرب شايًا. وقام لعمل الشاي، وقلت لو أن الواحد يعثر على مفتاح الكنز المرصود خارج كوم الضبع كما قال أبي. قال الولد «حازم»: «الكنز لا يفتح إلا بالدم ، ولم يعثر عليه الرجل الذي قُتل منذ ثلاث سنوات، هل تذكرون حين وجدناه مذبوحًا عند التُّرب، هذه التُّرب هي باب الكنز، ومن يومها لا أحد يمشي ناحية التُّرب بالليل . قلت: «سوف أجده، فأنا أعرف مكانه.» ضربني «أحمد» على وجهي، وقال: «سوف أعثر عليه قبلك.»

جاء الديب يحمل براد الشاي وكوز صفيح صغيرًا فشربنا، وأشعل سيجارة ونفخ في الهواء فتكونت سحابة من الدخان كبرت حتى كانت عِفريتًا كبيرًا بحجم الهواء.

غير أن زمن السَّرد يبقى مفخَّخًا بزمن الحكاية، ومهيئًا لانبثاقات مفاجئة تظهر في كل مكان من أمكنة السرد، على النحو الذي يخلط بين الزَّمنين، ولا يدع أحدهما يستقل بكينونته الزمنية بعيدًا عن الآخر، فالحكاية التي أظهرها صوت السارد «مفتاح الكنز المرصود خارج كوم الضبع كما قال أبي» أعادت مجدَّدًا هيمنة فضاء الحكي الموروث – شعبي على مسار السرد، وفاعلت بين المسارين بوساطة الحوارية الحركية التي جرت بين الأطفال. وهي تربط الحكاية الشعبية المقترحة بالواقع السردى المعيش قصصيًّا، حتى يعود الديب ليؤكد مسار السرد «يحمل براد الشاي وكوز صفيح صغيرًا فشربنا» الذي لا ينجح تمامًا في توكيده؛ إذ إنَّ تخيُّل صورة سحابة دخان سيجارة الديب «عفريتًا كبيرًا بحجم الهواء» يبقى فضاء الحكى السِّحري الخُرافي في المسار السردي

قائمًا لصالح الحكاية. وبفعل إلحاح المتلقين الأطفال على الحكواتي الديب للعودة إلى الحكاية يستجيب لهم وينتقل إلى منصَّة الحكواتي مقترحًا لهم حكاية جديدة ينهض هو ببطولتها مازجًا بين مسار السرد ومسار الحكاية:

قلنا: «احك لنا يا « ديب ». « شدَّ نفسًا طويلًا نفخه وتنهد وقال »: أحكي لكم عن ابني «محمود»، كان مثلكم بالضبط، ولد جميل بلون النهر، أمه كذلك، هل رأيتم أم محمود؟»

«لا، يا ديب، لم نر أحدًا.»

«أخذتها الجنية هي و «محمود»، لو تعرفوا السبب زال عجبكم، أصل الجنية كانت تحبني جدا فغارت من « أم محمود » لأنها أجمل منها، ولأني أحب أم محمود ولا أحب الجنية.»

قلنا: «احك حكاية محمود وأم محمود يا ديب.»

«إيه ... كان ذلك قبل أيام الجفاف بأيام، في اليوم الذي ذهبت فيه لأصطاد بعيدًا، عند الضفة الأخرى للنهر، كان القمر كالرَّغيف البتَّاو، وكان يعوم في النهر، قلت: سوف أصطاد القمر، وطرحت الشبك، وأخرجت من قاع المركب لقمة ناشفة وحتة جبنة وأكلت فشبعت، مات على حافة المركب وغرفت حفنة ماء شربتها فارتويت، دخنت سيجارة بلمونت، وكان النَّهر هادئًا فتحدثت مع السَّمكات مقدار ساعة أو يزيد، وفي الليل سمعت صوتي يغني أغنية النهر، وسمعت موسيقى النهر فزدت في الغناء، و وضعت يدي على أذني وقلت بصوت عال: اسمع يا نهر واسمعي أيتها السَّمكات الطيبة:

أول ما نبدي نصلي على النبي
نبي عربي لم بعد نوره نور
عاشق رأى مبتلى قال له انت رايح فين
وقف قرا قصته بكوا سوا لتنين
راحوا لقاضي الغرام لتنين سوى يشكوا

بكوا تلاته وقالوا حبنا راح فين

كان السمك ينط يلعب، وكان يقفز عاليًا فيقع في الشبك، وكنت قد توغلت فطلبت الرجوع، وقاع المركب امتلأ عن آخره بالسمك القرموط، والسمك البساريا، وكان المركب يشق النهر نصفين، وحين اقتربت من البيت اصطدم المركب بشيء فكاد ينقلب، وحين دققت النظر رأيت وجهين يطلان من قاع النهر، انعكس القمر على وجهي محمود وأم محمود.»

ولعل توظيف الصوت / الأغنية / الموسيقى هنا هو من أظهر تجلِّيات الموروث الشعبي حضورًا، ولا سيَّما أن اللغة السرد – حكائية اقتربت اقترابًا شديدًا من النفس والحس الشَّعبيين، وحرَّرت الصوت الغنائي الموسيقي من كِيانه وجعلته يطوِّف في الفضاء السرد – حكائي، ويعطي للحكواتي وضعًا وجوديًّا وكيانيًّا يتمظهر على نحو شبه متكامل، ينجح هو في استغلاله والقيام بدوره على نحو أنموذجي يستقطب فيه أجواء التلقي استقطابًا فاعلًا ومدهشًا، ينسيهم فيه القطوعات التي حصلت في حكاياته السّابقات معوضًا إياها في حكايته الجديدة، منتهيًا إلى التأثير فيهم أبلغ تأثير. ينتهي الحكواتي / الديب عبر استراتيجيته في القطع والتوصي والتنقُّل بين مساري الحكاية والسرد إلى بسط سيطرته على المسارات كلها، وسحب متلقّيه الأطفال إلى منطقته وإخضاعهم لرؤيته وأنموذجه وعَزْلهم عن رؤاهم:

بكى الديب رمّاح، وأخذنا نطبطب على ظهره وقلنا: «لا تبك، يا ديب.» وأخذنا نبكي فقال: «لا تبكوا يا عيال.» وبكينا جميعًا ومسح الديب عينيه بِكُمَّ قميصه وقال: اسمعوا، يا عيال، أحكي لكم حكاية. قلنا: «احك، يا ديب.» «كان هناك ثلاث عنزات، عنزة بازي، وعنزة مازي، وعنزة تلعب على عكازي.» نظرت إلى الولد «أحمد»، ونظر أحمد إلى كوثر، ونظرنا جميعًا إلى حازم، وقلنا في صوت واحد: «احك، يا ديب، حكاية العنزات الثلاث .» أشعل سيجارة وسحب نفسًا نتره في الهواء فبان العفريت كبيرًا وبانت أسنانه بيضاء مسنونة

تلمع وهو يأكل العنزات الثلاث، وقلت :« أنا أعرف هذه ، وكنت أنام.» وبدا صوته خافتًا: «صلوا على النبي. ألف صلا عليك، يا نبي. زيدوا النبي صلاة .. هم ثلاث عنزات، عنزة، وعنزة، وعنزة. ولما كانت العنزات الثلاثة واحدة بازي، و واحدة مازي و واحدة تلعب على عكازي ..» كان صوته يخفُت، يخفُت، وكنا نسمع صوت النهر، وأصبح صوته همسًا، وكنَّا ننام.

ليعود إلى حكايته التقليدية المُكرَّرة التي يبدأ معهم بها دائمًا وينتهي بها أيضًا، وهو يستعيد بذلك كامل هيبته الحكواتية خارجة بذاته وبهم من فضاء الحكاية إلى فضاء السرد، إلى فضاء الخارج، بإقفال سحر الحكي على فتنة السرد، وصولًا إلى إنجاز حكاية جديدة مبطَّنة بالموروث الشَّعبي بكل سِحره وخِصبه وديناميته، وخارجًا إلى أفضية القَصِّ الحديث بروح مُشبعة بالحكي ومضمَّخة بقوَّة أخّاذه تنتج مزيدًا من الدَّهشة والمتعة والقَصِّ.

تحولات الفضاء السَّردي
من واقعية المحكي إلى إيقاع التخييل

إن العلاقة بين الواقعي والمتخيَّل في مغامرة القَصِّ عَلاقة خاصة تتمخَّض عن تداخل عجيب، يرحل فيه الواقعي إلى المتخيَّل، كما يجتهد المتخيَّل في تطبيع مكوِّناته لكي تناظر الواقعي وتحاكيه وتتفاعل معه. وتعمل الحكاية بوصفها الآلة المركزية والبؤرية العاملة في مساحة هذا النشاط الإبداعي الخلّاق على ترتيب مَنزل السَّرد داخل السِّياق، ولا سيما في اعتمادها على شبكة من المرجعيات التي تسعى إلى إظهار العَلاقة بين الواقعي والمتخيَّل وكأنها طبيعية وضرورية وأزلية. وربما كانت مرجعية الموروث الشَّعبي بكنزه الحكائي المثير، العلامة الأكثر قوَّة في إنجاز شكل الموازنة المقترحة بين الفضاءين، وإخضاع تحولات الفضاء السردي للحكاية إلى هذا الجذر الجمالي المشترك.

عتبة العنوان في قصة «الواقعة» [٥] للقاصِّ صلاح زنكنة تنطوي على أكثر

من إحالة، منها دينية قرآنية، ومنها استنطاق للموروث الشَّعبي والحكائي في شكل معين من أشكاله، وهي بهذه الإحالات تقدم للمتن مستوًى احتفاليًّا أكثر منه سرديًّا. المتن السِّري مؤلّف من جزأين، كل جزء يمثِّل نصًّا كاملًا يحتوي كامل المكوِّنات المطلوبة للنَّصِّ السَّردي. وكل جزء له مكانه الخاصُّ وزمنه الخاصُّ، كما أن لكل جزء استهلالَه الخاصَّ الذي يتطابق تمامًا مع المسرود ويؤسِّس لمشهدة.

فالاستهلال الأول:

في هدأة الليل، حين راحت الصَّراصير تصفِّر والضَّفادع تنقُّ والكلاب تنبح والناس تَغِطُّ في النوم، تناهى إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقي والأهازيج والزَّغاريد والدّبكات، ثمة طبل ومزمار يتحدثان أنغامًا وإيقاعات راقصة وصاخبة ومبهجة.

يقترح الهدوء والسَّكينة ويعمل على تثبيت حدود المشهد في دائرة صورية ضيقة، إلا أن الاستئناف السَّردي الذي يشرع السرد بافتتاحه بعد الاستهلال:

نهض سعيد من فراشه وهو منتشٍ بالموسيقي الرائعة وهو يرنو ..

يكشف مقترح الهدوء، ويبدأ تأسيس نظام حركي ضاجٍّ بالحيوية والإيقاع والنشاط، في حين يقدم الجزء الثاني صورة معاكسة تمامًا؛ إذ يبدأ استهلاليته:

مع إشراقة الشمس أيقظ أبو سعيد سعيدًا ابنه ليرعى الغنم، لكنه أبى أن يغادر ما دام هذا النهار هو نهار زواجه الأول، اعتبر العجوز غمغمة سعيد نوعًا من المُزاح والتَّهكُّم ...

باقتراح الحركة والنشاط في الوقت الذي يعمل فيه الاستئناف السَّردي على قلب المقترح واستلاب مضمونه. تتمظهر شخصية (سعيد) – الشخصية المركزية في النص – عبر طبقات عدة تتداخل فيما بينها لتؤلف المستوى التركيبي فيها. الطبقة الأولى: الطبقة السردية السطحية المباشرة «الراعي»، والطبقة الثانية:

الحُلمية «الجنِّي المتزوج»، والطبقة الثالثة: الميتا-حُلمية «المجنون»، ويتماهى سعيد في هذه الطبقة مع «خلقون» ، ويتم في الطبقتين الثانية والثالثة توظيف الخرافة الشعبية على النحو الذي يعمِّق روح السرد في النَّصِّ.

وتتداخل أيضًا شخصية «مندوز» عبر إيحائها بمستوى أسطوري معين، من خلال التوافق الصوتي والبصري مع الاسم الأسطوري «ميدوزا» ، بشخصية «مريم» عبر إيحائها بمستوى ديني - قرائي، وهي تشتغل حكائيًّا بثلاثة مستويات، زوجة «سلطان» ، وزوجة «سعيد»، وعشيقة «خلقون» بوصفها حُلْمَ القص أيضًا؛ إذ ينشطر على ثلاثة فضاءات، الأول الفضاء الواقعي للمحكي «سعيد» وأبيه والقرية وحكاية رعي الأغنام، والثاني الفضاء الحُلمي للمحكي «عالم الجن وتوظيف الموروث الشعبي»، والفضاء الثالث هو الفضاء الواقعي المتحوَّل للمحكي «التماهي مع المتخيل». تمثِّل حكاية عالم الجن بؤرة التَّمركُز السردي وتتغذى من مصدرين، الأول المشهد الصُّوري الواقعي للحكاية وهي تمثِّل سببًا، والثاني التَّحوُّلات الفضائية للشَّخصية المركزية وهي تمثِّل نتيجة، في الوقت الذي تمثِّل فيه حالة الجنون نقطة تداخل فضاءين. وشخصية الأم الكبيرة بهذا الوصف الاحتفالي الباذخ:

اطمأن سعيد لمندوز وأخذته إلى الأم الكبيرة، تلك الجنية العملاقة ذات النَّهدين الهائلين، فارشة فخذيها الكبيرين على الأرض، تراقب قدرًا ضخمًا على نار مشتعلة تفوح منها رائحة الحنطة المطبوخة.

تمثِّل رمزًا مولدًا لحياة جديدة أو الانتقال إلى حياة أخرى؛ إذ تعمل وحدة التَّحوُّل السَّردية الفاعلة:

هيه، لقد صار سعيد جنيًّا مثلنا.

على إقصاء فضاء وإحلال فضاء آخر.

ولا تقنع شخصيه «الشَّيخ سلطان» بدور ثانوي؛ إذ إنها تتدخَّل لتُحيل مكانًا

في بؤرة التَّمركز السَّردي، من خلال انطوائها على إشكاليه أخلاقية، فهي الآخر النقض «المستلِب» في مقابل مسلسل المستلبين على يده (خلقون، سعيد ... إلخ)، بدلالة صفة «الشيخ» وما يتصل بها (زوجته الخامسة) ويتضمن العدد هنا (الخامسة) توجيهًا دَلاليًّا مُلبسًا، يفضي إلى إقامة احتمال كونها تقتقر إلى الشَّرعية مثلًا، فضلًا عن دلالة البذخ والاحتفالية فيها.

شخصية «الشَّيخ السلطان»، هي العتبة، التي تتحول فيها الشخصيات المُستلبة من فضاء واقع الحكاية، إلى فضاء تخيُّلها وتجريدها من مقوِّمات الوجود وضروراته في واقع الحكاية.

إن التَّلبُّث في الحُلم والعمل على تعميق حدوده وتوسيعها، بوصفه وسيلة خلاص من الإخفاف والمصادرة في الواقع الحكائي يقود- بمضاعفه العمل وتكثيفه- إلى الحلول في هذا الفضاء واستشعاره، وقلب المعادلة الحيوية بإخضاع واقع الحكاية لحملها، وصولًا إلى النتيجة التي تتطلبها فلسفة الخطاب السردي هذا: «**هيه، لقد صار سعيد جنيًّا مثلنا.**»

بما تتمخض عنه من تحوُّل حكائي دلالي

ولعل الوحدة السَّردية الحادَّة: «**إن من يتجاسر ويقتحم عالمنا لا بد أن يموت.**»

تفسِّر استقلالية الفضاءات التي يقدِّمها النَّصُّ، ففي الوقت الذي يكون فيه واقع الحكاية فضاءً مباحًا لا يفرض اشتراكات معينة للانتماء إليه، فإن الفضاء التَّخييلي للحكاية فضاء صادٌّ مُغلَق له اشتراكات قاسية، فإما الانتماء حدَّ التَّماثل والتَّماهي، أو الموت الذي يعني مغادرة الفضاءين ، وبالتالي مغادرة واقع الحكاية نهائيًّا وإقصاء الذات إقصاءً تامًّا.

تتكرر أسماء الشَّخصيات في مساحة الواقع الحكائي للنص، على نحو يلفت القراءة إلى معطى تأويلي معين، فشخصية «سعيد» تتكرر (١٣) مرة في الجزء الأول من النص و (١٢) مرة في الجزء الثاني، ويتكرر شخصية

«مندوز» في عموم النص (١٠) مرات، وبتمظهرها الاسمي الثاني «مريم» مرتين، وتتكرر «خلقون» تسع مرات، في حين لا يتكرر «الشيخ سلطان» وهو يمثل فضاء واحدًا سوى أربع مرات.

يمثِّل هذا التَّكرار تكريس مستوى الحضور الكتابي وعلاقته بالمستوى السردي؛ إذ إن انتشار الشخصية على أوسع مساحة كميَّة يولِّد ترددات إيقاعية مهيمنة، تجعل الاسم حاضرًا في السَّرد حضورًا استثنائيًّا يبرز اشتغاله المُزدوج في فضاءين متناقضين.

يلاحظ أن حضور التخييل يمثِّل أضعاف حضور البعد الواقعي الحكائي، وتحقِّق شخصية «خلقون» حضورًا واسعًا يعمل في فضاءين متقاطعين، وهو يمارس دورًا استثنائيًّا من خلال جملة سعيد:

خلقون وحده يعرف أين هي مندوز.

بما تنطوي عليه من وحدة فضاء تبرِّر هذه المعرفة، فصورة «مندوز» تتمكن من تأكيد حضورها في العين الرائية لتستقرَّ في الذهن، وهو يتفاعل معها على أساس هذه الصورة بالرغم من وجود صورة أخرى «مريم» تشتغل في المستوى الواقعي للحكاية.

إيقاع فضاء تخييل الحكاية إيقاع مولِّد، مُستقبِل، ينطوي على قدرٍ عالٍ من الاستدعاء والإغراء والتَّوريط:

١- تناهت إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقى والأهازيج والزَّغاريد والدّبكات، ثمة طبل ومزمار يتحدثان أنغامًا وإيقاعات راقصة وصاخبة ومبهجة.

٢- نهض سعيد وهو منتشٍ بالموسيقى الرائعة.

٣- مشى متجهًا شطر الأضواء والموسيقى مجتازًا الحقول الخضر.

٤- صوت الطبل والمزمار يطربه ويغريه بالرَّقص حد الإغماء.

٥- شاركوه الغناء والرَّقص على إيقاع الطَّبل والمزمار.

ومرجعيته دائمًا تتصل بالموروث الشَّعبي، وتستمد إيقاعها السَّردي من مُعطياته و مُخرجاته وموحياته.

تختتم أفعال السَّرد خطابها بتداخل مستوى التَّخيُّل في إحراج واقعية المحكي، وحسم أفعالها السَّردية باتجاه أداء إيهامي:

هنا لم يعد الشيخ سلطان يسمع شيئًا مما يسرده سعيد، فقد بدأ الفار يلعب بعبه، وفار الدم في عروقه، وهو على يقين أن زوجته الخامسة مريم لم تكن في بيت أهلها ليلة أمس كما ادَّعت، انتبه على صوت سعيد يتوسل أهل القرية (اسألوها، اسألوها)، لم يدع أحدًا ليسألها؛ إذ إنه في تلك اللحظة أخرج مسدسه وأفرغ في رأس كل منهما إطلاقة واحدة فقط.

تُقصي الخاتمة الفضاءات جميعًا ، وتعود بالحكاية إلى نسقها السَّردي الأصليِّ، التي يطالب واقعها الميداني بإحلال منطق تختتم به عناصرها، فالسَّرد الاختتامي سرد منطقي معلن يستجيب لضرورة المكان وموضوعاته الاجتماعية والقيمية وينقذ الحكاية من تشتُّت الفضاءات وتداخُلها، إخلاصًا لجماليات العناصر التقليدية في القَصِّ.

ويبقى إيقاع الفضاء المتخيَّل المتمثِّل بصوت سعيد يتوسَّل إلى أهل القرية: **اسألوها، اسألوها!**

ضعيفًا ومتهالكًا ما يلبث أن يتوقف بتوقف اللغة المحكية لفظيًّا ودلاليًّا:

أخرج مسدسه وأفرغ في رأس كلٍّ منهما إطلاقه واحدة فقط.

إذن الفضاء المَقصيُّ يبقي بالرغم من كل محاولات الإبعاد والعزل حاضرًا وماثلًا،حتى آخر وحدة سردية تغلق دائرة الحكاية، وتنتهي من وضع لمستها الأخيرة على المشهد.

سحر الحكاية: من واقعية القص إلى فانتازيا الرؤيا

تتكشف الحكاية في حَراكها القصصي المغامر عن قابلية خاصة في السحر

والإدهاش، بفعل تشكيلها السردي من جهة، وأسلوبية عرض هذا التشكيل على الفضاء القَصصي من جهة أخرى؛ إذ إن القَصَّ في واقعه السردي يسعى إلى نمذجة الحكاية وتقييدها بحركة العناصر وسياقات اشتغالها في مسرح السرد، على النحو الذي يجعل المسار الحكائي داخل إطار واقعية القَصِّ يتحرك على سهم منتظم الحركة، يتحدَّر عموديًّا من عتبة العنوان إلى بنية الاستهلال وما يعقبها من بنًى وسطية تؤدي إلى منطقة الإقفال، إلا أن بعض مروِّجي الحكايات وصنّاع القصص يندفعون في مغامراتهم السَّردية عميقًا في المتخيَّل حيث كنز السِّحر والفتنة والدَّهشة، في انفتاح أسطوري حرٍّ على فانتازيا الرؤيا وهي تُحيل الحُلم على مغامرة تحطِّم هيمنة العناصر وسياقيتها، وتتلاعب بالزمن والمكان والحدث والشخصية بحرية مفتوحة.

تندرج قصة «ثوب من ريش أخضر» [٦] للقاصِّ (محمد إسماعيل الطيب) في هذا الإطار، ولعلها منذ عتبة العنوان تعلن عن رغبتها في التحول من واقعية القص المتمثِّلة في الحركة الموضعية للدَّوالِّ (ثوب/ ريش/ أخضر)، إلى فانتازيا الرؤيا المتمثِّلة في بناء التشكيل الصوري لصورة العنوان الداخل في أفق مؤسطر، يُحيل على مرجعية الحكايات الخرافية ويفيد من طاقة اللون في الكشف عن بؤرة السحر المشعَّة الكامنة في تضاعيف المقترح التأويلي لقراءة التشكيل الصوري والسيميائي الملوَّن في عتبة العنوان. وسنجد أن الصور اللسانية لعتبة العنوان تتكرر في المتن النَّصي وفي محاور كثيرة لتوكيد شكل الصورة وتثبيتها في الذاكرة المستديمة للقراءة، فضلًا عن تأثيرها النوعي الميداني في التَّحوُّلات السردية داخل البِنية العميقة للحكاية.

ولا يكتفي القاصُّ بهذه المزاوجة، بل يضع فاصلًا نوعيًّا مستمدًّا من جسد المتن النَّصي بين عتبة العنوان والمتن، يتمثل باعتراف سيميائي لافت للذات الساردة يمثل عتبة وسطية « ..أنا الغريب الواقف على حرارة الأمكنة» ، وكأنه عنوان ثانٍ أو مكمِّل للعنوان الأول.

تشتغل هذه العتبة الجديدة على إغناء عتبة العنوان بتوافُرها على شواهد سردية توجِّه القراءة وتحرِّضها وتسلِّحها، فالحضور الصريح للذات الساردة (أنا) التي ترتفع في مواصفاتها النوعية درجة خاصة (الغريب) ، وتتلبث عموديًّا في المشهد (الواقف)، عبر تحريك ساخن لصورة المكان (حرارة الأمكنة)؛ إذ يتضمن سيمياء مفردة (حرارة) في هذا السياق قوة سحر تُفضي إليها عملية الانفعال الحر والدينامي، من واقعية القَصِّ إلى فانتازيا الرؤيا.

إن الإعلان عن أنويَّة الذات السّاردة في العتبة الوسطية التي تصل عتبة العنوان بالمتن النَّصي « ..أنا الغريب الواقف على حرارة الأمكنة» ، يُفضي إلى بنية استهلال تلخِّص الحدث القصصي في شكله الفضائي العامِّ، وتكرِّس حضور الذات الساردة بوصفها راويًا ذاتيًّا تتناسل حيوات الحدث من مركزية بؤرته تناسلًا شعريًّا يؤسْطِر الدَّوالَّ ويرفعها إلى مقام سرديٍّ عالٍ:

على ضوء النهار كنا نحمل جثمان الشيخ صالح .. قد خلفنا وراءنا بكاء النِّسوة والبيوت .. كان الطريق يمتد أمام أعيننا تتناثر على جانبيه شجيرات جافة وهواء خفيف يهز الجلابيب البيضاء بخفة .. تأملت الجثمان ورفعت رأسي إلى السماء .. رأيت طيورًا زرقاء تطير باتجاه الجنوب، تشق السماء في طيران جميل.

وتمتدُّ بنية الاستهلال عميقًا في توسيع حدود البنية داخل المتن النَّصي لتشتمل على صورة الحدث بتشكيلاته الزَّمنية والمكانية والسَّردية؛ إذ تتجلى الذات السّاردة، وهي تعبِّر عن جوهرها الضارب في أعماق الحدث، استنادا إلى طبيعة الحكاية وتحولاتها بين وقع القص وفانتازيا الرؤيا.

ويتمظهر أول تجلٍّ من هذه التجلِّيات حيث تتحايث أنا السارد مع (جثمان الشيخ صالح) لتتصل بها اتصالًا فانتازيًّا يتحول فيه الجثمان إلى كنز أسرار فاعل بوُسعه التأثير في الماحَوْل عبر فيض السِّحر النابع منه، وقد تكون

للتسمية (صالح) قوة ذات مرجعية دينية وميراثية طاغية تسمح بهذه التَّحوُّلات وتُسهم في انفتاحها على مديات أوسع:

فجأة أبرق في وجهي ضوء غريب كان مبعثه من جثمان الشيخ صالح، صرخت وسقطت على الأرض، حين نهضت وجدتُ نفسي أقف أمام باب خشبي مفتوحًا على مصراعيه يدعوني للدخول، كان محاطا بالرمال من كل جانب، غابت حواسي وتصاعد بخار الأفكار من رأسي.

ومن هنا يرتفع الحدث عن واقع القَصِّ ليدخل في فانتازيا الرؤيا حيث يتكشَّف المدى الفضائي للقَصِّ عن أفضية جديدة، تتفوَّض فيها حدود الزمان والمكان، ويتحرَّر الفعل السردي من مُمكناته الواقعية ليزوِّد بطاقات خلاقة آسرة تدعم علمه الحرَّ في فضاء الأسطرة/ الحكاية الجديدة.

تنبع الحكاية المبطَّنة في الفضاء الجديد لتلغي شروط السرد الأساسية التي انبنت الحكاية الأصل بمقتضاها؛ إذ يتحول (جثمان الشيخ صالح) إلى كِيان مليء بالحياة، دافق بالأمل، منتصر على الموت، يوجِّه الطبيعة السردية للقص، يؤلِّف مكوِّناته حسب متطلبات قوَّته وفاعليته، على النحو الذي يدفع بأنا السارد كي تتموَّن من هذه القوَّة وتندفع باتجاه إحداث سياقات فانتازية لحُلم السرد داخل بؤرة حكائية تستقل بميكانيزماتها الموضعية في مستوى، وترتبط بالهيكل السردي العامِّ للمغامرة القصصية في مستوى آخر:

كان الطائر يلمع على النافذة، كنت أسأل طيلة الوقت «هل معنا أحد؟» فجأة سمعت صوتًا في أذني، كأنه قادم من جوف صخرة باردة .. وجمَّد حواسي، إذا بالشيخ صالح يقف في أعلي السلَّم يحمل في يده فانوسًا يسيل منه ضوء بنفسجي ويرتدي ثوبًا من الريش الأخضر .. وحول عنقه مسبحة من اللالوب، وفي عينيه نظرة تلقي بظلالها إلى البعيد. أحسست أن ملامحه تسجن ملامحي. رفع ضوء الفانوس إلى أعلى ولفظ اسمي ... سمعته يقول:

لقد تأخرت .. اخلع حذاءك وامض خلف هذا الباب. ثم توارى من بصري وترك وراءه ظلًّا بلا ملامح.

وتتضح الأجواء الرؤيوية المتفلِّتة من ربْقة الزمان والمكان والصاعدة إلى فضاء ينهل من كنوز الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية في ثرائها وانفتاحها وديناميا تها.

إن الذات السّاردة في خضمِّ هذا التداخل الحكائي بين واقعة السرد وفانتازيا الرؤيا، تجد نفسها وقد استجابت لقوانين التداخل ومتطلباته وأجوائه، لتصوِّر حركتها السردية بإيقاع تحدده طبيعة الفضاء وتتحكم به البنية المكانية المرأْينة:

سرت بين شوارعها المتداخلة، كنت لا أعرف مبتغاي ... كانت الأبواب تفتح في وجهي .. كنت أمضي، كان الناس الذين يعبرونني يحدقون بنظرة لا تقول شيئًا. عليهم ملابس من ريش أخضر ..

وهو ما يفضي إلى العتبة الوسطية التي وضعها السّارد الذاتي بين العنوان والمتن النصي: «**كنت الغريب الواقف على حرارة الأمكنة.**»

لتؤكد إحساس الذات الساردة بطبيعة هذا التحوُّل الحكائي في الأنساق السردية كافة، وما يتمخّض عنه من تشكيل جديد في بنيتها. إن الحكايات في منطقة فانتازيا الرؤيا تتكوَّن وتتحرَّك بحرية ورشاقة وانسيابية وسهولة، وتمتدُّ في جسد المتن النصي بزمن حكائي متخيَّل يسمح بانطلاقات السرد، وتمظهر تشكيلاته هن لقطات ومشاهد وصور وأحداث عنية بإيقاعاتها وألوانها ورؤاها، حيث تتمركز شخصية «الشيخ صالح» دائمًا في بؤرتها دائمة الإشعاع والتأثير والفعل:

سمعت وقع أقدام تنزل من السلم. كان الشيخ صالح وخلفه أربعون رجلاً عليهم ثياب خضراء من ريش. سمعت المرأة تقول للشيخ صالح/ ها هو قد

جاء يا سيد عطرنا/ صافحني، ولمحت حول أصابعه خواتم فضيَّة مضيئة لها شكل زهرة عباد الشمس، قال لي وهو يضع يده على كتف المرأة/ وهبناك هذه المرأة. خذها لقد وهبناك السطوع.

فتمثِّل شخصيته البوصلة السردية الموجهة للحكايات، والمتحكِّمة في شخصية السارد الذاتي الذي يرتبط بها ويستجيب لها ويعدِّل مقولته الحكائية بمقتضاها:

مشى الشيخ صالح ومن معه وغابوا بين درجات السلم باتجاه الغروب ..

إذ تشي هذه الصورة/ الوحدة السردية بإقفال حكائي ينبئ بافتتاح حكائي جديد.

يعود الراوي الذاتي بمغامرته الحكائية إلى زمن الحكاية في واقعها السردي ليستكمل المسيرة الاحتفالية المهرجانية لدفن جثمان (الشيخ صالح):

على صوته «النوبة» الدراويش يملأ نفوسهم حيوية فياضة. دخلنا أرض المدافن وفي أذني شهقات بكاء مختلفة الأعمار، سمعت أحدهم يقول: « ..الله الدائم. » مضينا بين الأضرحة، وضعنا جثمان الشيخ صالح تحت شجرة تين وارفة الظلال أحاطها الدراويش، جلسوا جوار شيخهم محدِّقين فيه.

ضاغطًا على الفضاء السردي بإيقاع صوتي وبصري خاصٍّ يتلاءم مع حساسية الانفعال الإشكالي المتولِّدة من حضور/ غياب الشيح صالح في معادلة الحياة/ الموت بطابعها الميراث شعبي المؤسطر. ويتكشَّف هذا الدعم الإشكالي للفضاء في معادلته المُلبسة عن إمكانية تواصل آخر مع المتخيَّل الحُلمي الدائر في مغامرة فانتازيا الرؤيا، مرتفعًا بإيقاع الحركة والمكان والتفاصيل إلى مشهد سرد- صوري ضاجٍّ بالتنوُّع والإدهاش:

قام الدوريش وطار بخفَّة الروح حين دوّى صوت «النوبة» ، طار الدرويش

وكان حوله برق يجرح حسام العين، رأيت المرأة تغلق الباب الثاني .. دخلنا وكنا مبلَّلين بمطر خفيف ينزل من ذاكرتي وذاكرتها. صعدنا سلَّمًا وهبطنا سلَّمًا، دخلنا غرفة وخرجنا من غرفة، مضينا إلى صالة واسعة تشعُّ فيها مصابيح غريبة الألوان، كانت مفروشة بسجاجيد الحجازية ورأيت الشَّيخ صالح على الأرض وحوله أربعون رجلًا في ثياب خضراء من ريش.

وتتصدّى الذّات السّاردة لقراءة الإشكال سردية منفصلة انفصالًا رمزيًّا عن واقع الحدث السَّردي، لتمارس وعيًا مُزدوجًا يسهم في حركة الحكاية من جهة، وينظر إليها من الخارج بوصفه راويًا إطاريًّا من جهة أخرى:

قلت له «:لكن، يا شيخ صالح، إننا نعد لك الجنازة هناك ...» سرح بخياله كغزال شارد، وقال من دون أن ينظر إليَّ: «في أي يوم ومكان ... كنت معنا ولا تحرف قلبك.» سرحت بخيالي وأنا أفكر في حديث الشَّيخ صالح،أخرجني من شرودي صوت «النوبة». سمعت الدراويش يكلمون الجسد المستغرق في صمته وذرات الرِّمال من جوف المقبرة تملأ العيون.

وتنتهي المحاولة إلى انسحاب الذّات السّاردة إلى زمن الحكاية – الأصل تحت ضغط إيقاع السَّرد المهيمن النابع من واقعية الحكاية . لكن الذّات السّاردة لا تستطيع التَّحرُّر من حالة السِّحر والإدهاش والصّوفية الباذخة، التي أسَرتْها وضاعفت قدراتها السَّردية وفتحت أجواءها على إمكانيات تحوُّل زمكاني هائلة تحطِّم القيود وتكسِر القيود ، على النحو الذي يخلق فضاء تقاربيًّا بين حدود الواقعة السَّردية في شكلها الواقع – قصصي، وحدود فانتازيا الرؤيا، مما يسهم في حلِّ إشكال الراوي الذاتي والتقليل من أزمته في التَّنقُّل الإشكالي بين الفضاءين:

كنت أنا فعلًا أحاول أن أحدِّد شكل الطَّقس هل أنا في الخريف أم في الشِّتاء. لا أظن كنت في الصيف، ربُّما كنت داخل مطر خفيف .. أظن أنَّ الطَّقس كان دافئًا، كنت أمشي بين التلال حتى وصلتُ شجرة تين. جلست تحتها

كنت أتأمل قلب الرِّمال، رأيت الشيخ صالح صاعدًا ونازلًا بثوبه الأخضر من ريش.

نهضت من مكاني وجريت إليه، كنت أجري وأجري حتى أخذ مني التَّعب. بعد لحظات وجدتُ نفسي ما زلت في مكاني تحت شجرة التين ... فتداعى المريد حولي بكل نشوات الجذب معجونًا بالشَّوق يفيض قلبه كنزيف وهو يرى الأيادي تواري جثمان الشَّيخ صالح في جوف المقبرة.

لذا فإن إمكانية الإقفال التي يمكن أن تفتحها جملة «وهو يرى الأيادي تواري جثمان الشَّيخ صالح في جوف المقبرة» لا تؤدي إلى خاتمة سردية تقليدية كما تفترضها القصة في أنموذجها السَّردي المرتبط بواقعية الحكاية. وهو ما يفسِّر استمرار حيوية القَصِّ وتدفُّقه وصيرورته في فضاء التَّداخل مع فانتازيا الرؤيا إلى درجة الاندماج والتَّوحُّد والتَّماهي، بحيث ينعدم الفاصل/ الحاجز السَّردي بين الفضاءين على النحو الذي يقود إلى إقفال اختتامي احتفالي بانورامي، مُحتشِد بالحركة واللون والإيقاع، تنشط فيه عدسات الكاميرا لتصوِّر المشهد من كل الاتجاهات، داخلةً في أدق التفاصيل والمفردات:

فجأة غاص وجهي حين رأيت مياهًا تتدفق من داخل المقبرة، وقفت لحظة، كان صوتي يرتعش، بعد فترة شاهدت سفينة تنساب بنعومة على سطح المياه، كانت مُحمَّلة بالجواهر والزُّمُرُّد وخشب الصنوبر والجلود المدبوغة وأقفاص من الطيور وأباريق من النُّحاس والسجاجيد . شاهدت قوارير من العسل وأطنانًا من العاج وسن الفيل والأعشاب الطبية وأربعين رجلًا مُصطفّين عليهم جلابيب خضراء من ريش وحولهم امرأة بيضاء شعرها حالك السواد كليلٍ قديم، تحمل فانوسًا يسيل منه ضوء بنفسجي. أنزلت إليهم جثمان الشَّيخ صالح، حملوه بين أياديهم برفق وخبأوه داخل السفينة ، لمحت المرأة ترفع الفانوس إلى أعلى وشاهدت الرجال يخلعون عن الشَّيخ صالح ثوبه الأبيض ويزينونه بثوب من الريش الأخضر. كانت المرأة

تحدق في الجثمان بنظرة حيَّة ثم رمقتني بنظرة لا لوم فيها، سمعتها تقول لهم «امضوا» . زمرت الأبواق وأعلنت السفينة الرحيل، كنت أرقبها بعينين مفتوحتين وهي تنساب فوق سطح المياه حتى اختفت.

تنتهي فيه الذّات السّاردة إلى كاميرا «مراقبة» بعدستين مُشرعتين تشيعان مشهد المَحْو والاختفاء والتلاشي. ولا شك في أن حضور الدّال اللَّوني الضاغط في عتبة العنوان «ريش أخضر»، وتَكراره اللافت في جسد المتن، فضلًا عن تجليات لونية متعدِّدة ومتنوِّعة بقيمها المباشرة وغير المباشرة، أسهم في الارتفاع بطاقة التشكيل السَّردية إلى مستوًى جماليٍّ يسمح بالتَّداخل الفضائي وانعكاساته على مغامرة السَّرد في آلياتها النشيطة وتقانات المُدهِشة.

القصُّ الفانتازي: تداخل الزَّمن وتناسخ الشَّخصية

لم تتوقف مغامرة التَّجريب القَصصي عند حدٍّ جماليٍّ معيَّن، وذلك بفعل الانفتاحات الرُّؤيوية البالغة الإثارة والتنوُّع والتَّعدُّد التي يمارسها القَصّاصون، ويَلجون بها مناطق سردية غامضة وبكرًا أصلح ما تكون لاستيعاب فعل المغامرة وتجلِّياتها الجمالية.

تدخل قصة «يحدث داخل رأسي» [٧] للقاصة (بسمة النُّسور) إلى فضاء المغامرة الجمالية عبر بوابة القص الفانتازي الذي يشتغل على فعالية تدخل الزَّمن في مستوياته السَّردية والشَّخصانية والحديثة، وما يتمخَّض عنها من تناسخ شخصاني تستحيل فيه شخصية الرّاوي الذّاتي إلى شخصية متحوِّلة بين شخصيتين في لحظة تكثيف زمكانية مُدهِشة، تقوِّض المحيط السَّردي وتعيد تشكيله على وَفق رؤياها. منذ عتبة العنوان ذي التشكيل الفعلي الخاضع لصيرورة حركية معينة «يحدث داخل رأسي» يشرع نداء القَصِّ بفتح مداخل مقترحة وطرح أسئلة شائكة داخل قمة الهرم الجسدي لشخصية الذّات السّاردة.

فعل الحدوث الآني «يحدث» يطلق الشَّرارة السَّردية الأولى لحَراك قصصي جالب للحدث، كامن في صوت الفعل وشكله ودلالته، يكتسب خصوصيته وتجوهره في اختراقه مجالًا فضائيًّا زمكانيًّا شديد الخصوصية «داخل»، لا يلبث أن يتوسَّع ويتعمَّق ويتمركز حين يضاف إلى «رأسى»؛ إذ يباشر خطاب الأنا الساردة من أعلى طبقة جسدية من طبقات الشخصية بعكس رؤياه من خلال السعي إلى صيرورة الحدث الداخل – رأسي للذات السّاردة إلى المتن النَّصي.

فالعتبة العنوانية بهذا التشكيل تنطوي على وعد مُعزَّز بالإغراء يلوِّح بالكشف والاعتراف والتَّشويق، ويدفع بتطلُّع القراءة وفضولها إلى الغوص المُباشر والسَّريع في مياه المتن.

الاستهلال المونولجي يسعى أولًا إلى إثارة الالتباس والتداخل في قضية نقاء الذات السّاردة في انتمائها إلى ذاتها وإلى مَسرودها، وخلط أوراقها مع ذات أخرى مصاحبة ومحايثة:

أحسُّ أن عقلي لم يعد يخصُّني. ازدحم رأسي بالصور والذكريات التي لا يعود لي أي فضل في وجودها، أقصد أنني لم أكن البطلة الحقيقية لتلك الأحداث التي أعاود تذكرها بين الحين والآخر كما لو أنني عشتها فعلًا. لا يمكنني توضيح الأمر لأن محاولة الشرح تزيده التباسًا. حتى إنني لا أتذكر على وجه التحديد كيف جرى كل ذلك، كل ما أستطيع تذكره أنني حزنت كثيرًا لرحيل أمي المباغت، لم أستطع تقبُّل الأمر، كما يفعل كل الناس في مثل هذه الحالات، إنهم يحزنون ويذرفون كثيرًا من الدموع ثم يبدأون بالنسيان، من السَّذاجة اعتبار كل الناس عديمي الوفاء لأنهم ينسون في نهاية الأمر. يجتازون أحزانهم ويواصلون الحياة، فتلك طبيعة الأشياء.

وتقوم بتلخيص الإشكالية السردية، وفصل خصوصية الذات في محنتها

عن ذوات الماحَوْل الاجتماعي، فضلًا عن تقديم تبرير تقريري لساحة الناس الذين يفقدون أحبّاءهم ثم ما يلبثون أن ينسوا، واعتبار ذلك من طبيعة الأشياء؛ إذ يحررها من فكرة عدِّ النسيان إشارةً لعدم الوفاء قدْر تعلُّق الأمر بتجربتها السَّردية الملتَبسة والغامضة. تميزت اللوحة الثانية التي أعقبت لوحة الاستهلال بانفراد وصفي صاغته الأنا الساردة أشبه بالبورتريه لشخصية «الأم» المحايثة لذاتها، وعبأتها بأشكال وصور وألوان وخطوط هيأت الفرصة السَّردية لتركيز هيمنتها وقوَّة تأثيرها:

أمي ماتت منذ ما يقارب الخمس سنوات، كانت قد بلغت الثامنة والخمسين لم تعان أية أمراض باستثناء نوبات الصُّداع النِّصفي التي كانت تلمّ بها أحيانًا، كانت امرأة قويَّة تميزت دومًا بالذكاء الحادِّ بحيث كان من المستحيل أن تمرَّ عليها كذبة مهما بدت مُتقنة، مما وضعني في حرج لأنني اعتدت الكذب للتخلص من المآزق الكثيرة التي سببتها لنفسي في سنوات طيشي، لطالما اكتشفتني وقررت لي عقوبة تتناسب وجسامة الحماقة، لكنها في نهاية الأمر كانت تسامحني.

إذ إن الصفات «لم تعان أية أمراض/ كانت امرأة قوية/ تميزت بالذكاء الحاد/ في نهاية الأمر كانت تسامحني» تجعل منها مثلًا أو أنموذجًا يصلح للاحتذاء وبوُسعه التأثير في الآخرين ولاسيَّما ابنتها. ولا شك في أن هذا الاسترجاع الزمني الخاص لهذه اللوحة «أمي ماتت منذ ما يقارب الخمس سنوات» أثره في التشكيل السردي الذي يوحي ابتداء بانتظام وحدات هيكل السرد، وتجاوبها مع العناصر التقليدية في الزمن والمكان والحدث وما ينتج عنه ذلك من اقتراح أفق توقُّع، يجعل هذه اللوحة وكأنها مُلصَق مُمنتَج بطريقة مقصودة في مطلع حفل السرد بعد الاستهلال مباشرة تستأنف اللوحة الثّالثة زمنها السردي بعد انفصالها عن لوحة الاسترجاع لتطلق في مفرداتها أسئلة

السرد المركزية في القصة:

الآن أحاول أن أسامحها لأنها ارتكبت أكبر حماقاتها على الإطلاق، حين اقتربت من قبرها أغمضت عيني بقوة فتلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيِّلتي صورتها شابة جميلة لم تتجاوز الثلاثين. هكذا وبسبب الحزن والارتباك والشوق الذي يحرق الروح، اعتقدت أن مخيِّلتي استحضرت أكثر صورها بهاءً، وأن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضاؤل حدَّة الفقدان. الذي حدث بعد ذلك كان عصيًّا على التفسير؛ إذ بدأ الجميع يلاحظون مدى شبهي بأمي، أصبحوا يكررون هذه العبارة وكأنهم يرونني للمرة الأولى، بدأت أحسُّ بأنني لم أعد نفسي، هل بدأت أهذي؟ ربما، لكني كنت على يقين بأن جزءًا مني غادرني إلى الأبد. أصبحت كثيرة النسيان أطيل التَّفرُّس في الوجوه المألوفة وأبذل جهدًا كبيرًا في محاولة استعادة الأسماء وغالبًا ما يتملكني الحرج لأنني لا أنجح.

ولعلَّ صراحة الدّالِّ الزَّمني «الآن» تحقِّق مباشرة رغبة الانفصال عن لوحة الوصف، والتواصل مع لوحة الاستهلال، وتكرِّس شروط الدال عبر سلسلة وحدات سردية تصوِّر بانتباه لافت حجم التداخل الزَّمني والتناسخ الشَّخصاني بين شخصية الذات الساردة وشخصية أمها، ويمكن تفصيلها رقميًّا كما يأتي:

١- تلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيِّلتي صورتها شابة جميلة.

٢- اعتقدت أن مخيِّلتي استحضرت أكثر صورها بهاء.

٣- أن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظُّهور بعد تضاؤل حدَّة الفِقدان.

٤- بدأ الجميع يلاحظون مدى شبهي بأمي.

٥- بدأت أحسُّ بأنني لم أعد نفسي.

٦- كنت على يقين بأن جزءًا مني غادرني إلى الأبد.

إن كل هذه اللَّقطات بتعاقُبها السَّرد / درامي التَّراكمي ترسُم شكل

الالتباس وإشكالية التداخل والتماهي بين الشخصيتين، على النحو الذي يبرِّر فعل الحدوث وصيرورته الاستثنائية في قمة الجسد، وطاقته الإشعاعية الهابطة من ثُريّا «العنوان/ الرأس.»

تتوالى اللوحات بعد ذلك ومن زوايا تشخيص وتصدير مختلفة لتوكيد حالة التَّداخل الزَّمني والتناسخ الشَّخصاني؛ إذ تجرِّب الذات الساردة – موضوع التناسخ – سياقات عمل كثيرة مع المحيط الاجتماعي والشخصاني بمختلِف أوجهه لامتحان أزمتها واختبار إحساسها بالتَّماهي والتناسخ مع شخصية أمها المتوفاة، ولا سيما في حضور المفردات التفاصيلية المتعلِّقة بشخصية الأم المتوفّاة في مشهد الذات الساردة وبروزها على نحو انتمائي حاسم في شخصيتها.

في حين تبدو التفاصيل التي تعود إلى أمي جليَّة إلى درجة يصعب تجاهلها – ذكريات صباها، لحظات الفرح والأسى، الحنين، الخوف والحزن، كل شيء عاد واستحوذ على تفاصيلي الخاصة. أدركت أن أمي سكنتني، لا أقصد ذلك على سبيل المجاز، إنها تقيم حقًّا داخل رأسي، والمشكلة أنني لم أتمكن من البوح بتلك الحقيقة لأي كان. عبارة كهذه لا تقال ببساطة، الحق أنني حاولت خلال حديث عابر مع شقيقتي الصُّغرى قلت لها :«أمي تسكن داخل رأسي!» تنهدت وردَّت: «إنها تسكن داخل روحي!»

وربما جاء التَّصريح القصدي الواعي في فضاء السرد عاملًا حاسمًا في وصول الشُّعور العامِّ بالتناسخ إلى درجة يصعب تأويلها «أدركت أن أمي سكنتني، ولا أقول ذلك على سبيل المجاز»، وهو ما يجعل منها مشكلة شخصية الذات الساردة في المتن النَّصي، ومشكلة السرد في القصة.

وتظل شخصية الأنا الساردة – وهي الشخصية المحورية البؤرية في القصة – تُناور مجموعة مُناورات سردية للتوصُّل إلى خلاص ما لأزمتها

وحلٍّ معقول لإشكاليتها، وهي تقوم بعرضها عرضًا حكواتيًّا على مرويٍّ لهم حاضرين أبدًا في مشهد السرد:

أ رأيتم صعوبة المأزق. لن يفهمني أحد، توصلت إلى قرار بعدم الحديث في هذا الأمر. حاولت إقناع نفسي أن ما يحدث داخل رأسي هو محض أوهام فرضتها حالة الحزن، غير أن مصادفة جمعتني بصديقة أمي المقرَّبة في أحد المتاجر غيَّرت كل شيء. كانت منهمكة في اختيار هدية لحفيدتها حين اقتربت منها محاولة مفاجأتها، عانقتني بودٍّ وهي تداري دمعة داهمتها. قالت بتأثر: « يا الله أصبحت تشبهينها، حتى نبرة الصوت نفسها.» همست في أذنها ضاحكة: « هل تذكرين الضابط الوسيم؟». ضحكت بارتباك ثم ردَّت: «لكننا تعاهدنا أن لا نبوح بتلك الحكاية مهما جرى.» أضافت بأسًى: «لماذا نكثت بالعهد؟ فليرحمها الله، عليَّ أية حال كان ذلك منذ عهد بعيد!». عانقتني مودِّعة. ألحت عليّ لزيارتها قريبًا. وعدت أن أفعل، أوشكت على اللَّحاق بها، أردت أن أقسم لها أن أمي لم تخبرني بشيء، لكنني عرفت. كيف عرفت؟ لا أعرف، عرفت لوحدي، أ لا تحدث أشياء غامضة في الحياة؟»

ففي الوقت الذي ذهبت فيه الذّات السّاردة إلى اقتراح تأويل يُطمئن الروح بحلٍّ مؤقت «توصلت إلى قرار بعدم الحديث في هذا الأمر. حاولت إقناع نفسي أن ما يحدث داخل رأسي هو محض أوهام فرضتها حالة الحزن»، لوضع الشخصية في مسارها السَّردي المنطقي والمعقول، فإن انعطافًا سرديًّا جديدًا يفسد المحاولة ويقوِّض الاقتراح ويعيد الشَّكَّ إلى شاشة العرض السَّردي «غير أن مصادفة جمعتني بصديقة أمي المقربة في أحد المتاجر غيرت كل شيء.»

ويعكس الحوار بقيمه الظاهرية المباشرة والباطنية غير المباشرة بين الذات السّاردة وشخصية صديقة الأم المقرَّبة، صورة إضافية من صور تكريس الإشكالية ومضاعفة لغُزها في شخصية الذّات السّاردة، التي تتلقّى

مزيدًا من القناعات الإضافية لتوطين الغموض والضَّبابية في المشهد السَّردي المتواصل «لكنني عرفت، كيف عرفت؟ لا أعرف، عرفت لوحدي، أ لا تحدث أشياء غامضة في الحياة؟» إن فعل التعرُّف المكرَّر تكرارًا لافتًا في هذه الوحدة السَّردية المتسائلة تكشف عن الجانب الروحي الباطني من المعرفة الإنسانية داخل بطانة السَّرد، وتجعل الذّات السّاردة تتماهى مع النسق الغيبي الغامض في الحياة.

تعود الذّات السّاردة مرة أخرى إلى مونولوجها الدّاخلي، في محاولة لترتيب وضعها الجديد على أساس علاقته بالآخر الذي لا يمكنه استيعاب هذا الوضع من دون إحالته إلى تفسير مَرضي، باستخدام الإشارات غير الطبيعية المتاحة لتقويم حجم التغير الذي حصل لشخصية الذّات السّاردة شكلًا ومضمونًا:

هل ينبغي عليَّ تفسير كل شيء ؟ حتى كيف عثرت على صُندوق مجوهراتها بسهولة بعد العزاء ؟ هل كان ذلك سيحول دون نظرات الارتياب التي تبادلها إخوتي يومها ؟ ماذا يمكن أن أقول لهم دون أن أدفعهم للاعتقاد بأنني جننت؟

لذا فإن كثافة التَّساؤل الاستفهامي التي تواجه به الذّات فضاءها الدّاخلي يبدو قاسية ومحرجة ومثيرة للارتباك، ومتجهة إلى سبيل عدم النجاح في وضع ترتيبات مُقنعة للحالة.

تنفتح هذه التّساؤلات مباشرة على النُّسخة الأصلية للقصة، وقد تمركزت في النصف الأسفل من بئر السرد على شكل شهادة حادة الاعتراف تقدِّمها الأنا الساردة في صيغة إعلانية حكواتية:

أنا لا أهذي، ولم أقترب من الجنون. لكن الأمر خرج عن سيطرتي كليًّا. قبل عدة أيام خلدت إلى النوم، كنت في الثامنة والعشرين من عمري، متزوجة حديثًا ولي طفلة صغيرة فائقة العذوبة تعلمت المشي للتَّوِّ. حين صحوت

في اليوم التالي كنت قد بلغت الثامنة والخمسين. أصبح شعري أشيب وتجاعيد كثيرة اكتسحت وجهي، بعبارة أخرى كان وجه أمي الخمسيني قد استعاد حضوره. لكن ليس في داخل رأسي هذه المرة، بل غزا كل ملامحي دفعة واحدة. حين حدَّقت في المرآة المقابلة لسَريري أطلقت صرخة مُدوِّية جعلت زوجي ينهض من فراشه مذعورًا، ارتجفت بشدَّة وسيطر وَهَنٌ على سائر جسدي وأصبح لساني ثقيلًا، وتصببت عرقًا، ظن زوجي أنني أصبت بالبكم وأنا أحاول التَّفوُّه بكلمات بدت غير مترابطة. ضَمَّني إليه بقوَّة. مسح دموعي المنهمرة. جفف وجهي بمنشفة مبلولة وهو يردد: «اهدئي .. اهدئي.» ناولني كأس ماء . ظل يحدق في وجهي مذهولًا . صرخت: «قل لي ما الذي تراه ؟ لا تحاول خداعي !». بدت الحيرة على ملامحه، أجاب بحذر: «لا أرى شيئًا غير عادي !» عاودت النظر إلى المرآة. لم أكن أحلم . لم يكن كابوسًا، أمي سلبتني عمري في الليلة الفائتة، والمصيبة أن زوجي لم يصدق، حاولت استعادة هدوئي. طلبت منه الاتصال بشقيقتي، غير أن الطبيب حضر قبلها. تأكد من ضغطي ودرجة حرارتي ثم حقنني بإبرة مهدِّئة. سمعته يقول لزوجي: «لا داعي للقلق، سوف تكون بخير!.» لا أعرف كم نمت بالضبط. أيقظني صوت شقيقتي وهي تمسح وتتلو آيات قصيرة وقد استولى على وجهها ذعر شديد. قلت: «ناوليني المرآة! » حاولت أن لا تفعل لكنني أصررت. تبادلت نظرات مستسلمة مع زوجي ثم رضخت.

وقد قسمت لوحة اعترافها على شكل لقطات، صاغت في اللقطة الأولى الإطار الزَّمني للواقعة القصصية بأنموذجه المشكِّل على شبكة محاور متآلفة «قبل عدة أيام/ كنت في الثامنة والعشرين من عمري / متزوجة حديثًا». و واصلت في اللقطة الثانية استكمال هذا الإطار حيث فجَّرت فيه المفاجأة السَّردية التي ارتكزت عليها أساسًا لعبة القصة «وحين صحوت في اليوم التالي كنت قد بلغت الثامنة والخمسين.» إذ إن المفارقة السرد – زمنية المتمثِّلة في إضافة ثلاثين

سنة إلى عمر الأنا السّاردة بين «الثامنة والعشرين والثامنة والخمسين» في ليلة واحدة، تنطوي على بعد فانتازي يرتكز على أسس نفسية ذات عَلاقة ما بفكرة التَّناسخ الشَّكلي «كان وجه أمي الخمسيني قد استعاد حضوره.» وهنا يحصل تحوُّل آخر على صعيد الإضاءة العنوانية التي تسلِّطها ثُريَّا العنوان على تضاريس المتن النَّصي؛ إذ تغادر الحركة الداخلية عتبة العنوان «يحدث/ داخل/ رأسي» لتنتشر على سطح الخارج في واجهته الشَّخصانية المباشرة «لكن ليس داخل رأسي هذه المرة، بل غزا كل ملامحي دفعة واحدة.»

وتستخدم الأنا السّاردة «المرآة» بوصفها القرين المعبِّر عن انعكاس الصورة الدّاخلية والخارجية للشكل، والدّالِّ الحاسم الذي يغذّي الذّات المصوَّرة بدلالات تغيُّر تهزُّ كِيانها وتفجِّر فيها أحاسيس الشَّيخوخة المرَّة التي تضغط فيها على الدائرة الشخصانية الضَّيقة المحيطة بها، المتمثِّلة بالشَّخصيات «الزوج/ الطبيب/ الشقيقة» وقد شكلت بينها وبينهم حاجزًا من سوء الفهم، يقودها إلى تفسيرات تنطلق من إحساسها الفادح بالتغير نحو شخصية الأم المتوفّاة، بعد أن بلغ تماهيها مع شخصية الأم حدًّا نفسيًّا عاليًا خلط بين الشخصيتين.

وإذا ما عدنا مرة أخرى إلى معاينة اللحظة الاستثنائية المكثَّفة التي حدث فيها هذا الخلط الشَّخصاني وما أعقبه من لَبْس سردي «حين اقتربت من قبرها أغمضت عيني بقوة فتلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيِّلتي شابة جميلة لم تتجاوز الثلاثين. هكذا وبسبب الحزن والارتباك الذي يحرق الروح، اعتقدت أن مخيِّلتي استحضرت أكثر صورها بهاء، وأن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضاؤل حدة الفقدان»، لأدركنا سرَّ اللعبة السَّردية التي خضعت لها القصة في تشكيل المعادلة السَّردية الشَّخصانية القائمة على التبادل والاستعارة وإخراج أفق التوقُّع لدى المتلقي. لكن ثورة الأنا الساردة في هَياجها واضطرابها وجنونها ما تلبث أن تهدأ بعد أن تستقر أحوال السَّرد في

نص «الواقع» السَّرديِّ المفارِق، وتنسحب الأنا إلى بؤرتها الأنوية عازلة الدائرة القريبة والخارج عمومًا عنها، لتمارس نشاطها السَّردي بناءً على المتغيرات الجديدة في عالمها من دون أي إحساس بالفجيعة، إثر قرارها الحاسم بسرقة عمرها على يد أمها «أمي سلبتني عمري في الليلة الفائتة.» على النحو الذي يعيد نسق السَّرد إلى مسار معتدل في اقتراح خاتمة القصة:

دقت جيدًا، استولى عليَّ هدوء تام، لم أعد أرغب في تفسير أي شيء. ليقولوا ما يشاؤون، وليقسموا أن شَعري ما زال حالك السواد، وأن وجهي فتيا وأن لا أثر لأية تجاعيد إلا في مخيِّلتي، إنهم كاذبون. سأكون مجنونة لو صدَّقت مزاعمهم، حتى الوثائق الرسمية تكذب. أنا وحدي أمتلك الحقيقة وأعرف أنني صرت أمي ! كففت عن الشوق إليها. أصبحت نائية عن الجميع، لن أحاول إقناعهم بشيء. لن أعتذر. عليهم أن يتقبلوني كما أنا. امرأة في أواخر الخمسينيات تجاوزت سن اليأس التي يتحدث عنها الأطباء وأتوق إلى شيخوخة هادئة.

ولعل الوَحدة المَفصلية المركَّزة «أعرف أنني صرت أمي !/ كففت عن الشوق إليها» بمضمونها التَّحوُّلي العميق، هي التي تقود نشاط السرد المتوالد- في الذَّهاب إلى منطقة الإقفال - إلى مفارقة أخرى وأخيرة تتحول فيها الأنا الساردة إلى «قبر» متحرِّك يحوي جسد «الأم» ويطرد جسدها إلى الخارج حيث يموت:

غير أني سوف أتذكر دائمًا وبحنين بالغ التي ماتت وهي في الثامنة والعشرين مخلفة طفلة بالغة العذوبة تعلمت المشي للتَّوِّ.

فتناسُخ الأجساد هذا يفارق تناسُخ الأرواح، ويعكس أنموذجًا طريفًا في المغامرة الجمالية للنَّصِّ القَصصي.

الباب الثالث

المغامرة الجماليَّة للنَّص الرِّوائي

الفصل الأول

المغامرة الجماليَّة
في التَّشكّل الرِّوائي التاريخي

تزمين السَّرد: من التاريخ إلى الرِّواية
مدخل في سيميائية العنونة

تنتمي رواية «زمن الخيول البيضاء[1]» للرِّوائي (إبراهيم نصر الله) إلى سلسلة متعاقبة – ضمن سياق تاريخي تمثيلي واحد – جاءت تحت عنوان مركزيٍّ جامع وموحَّد وشامل ذي طبيعة تاريخية هو «الملهاة الفلسطينية»[2]، وهذه الروايات هي على التَّتالي «طفل الممحاة» و«طيور الحذر» و «زيتون الشوارع» و «أعراس آمنة» و «تحت شمس الضُّحى»، ولعلَّ المفارقة التي يمكن أنْ تنسجم – على نحو ما – مع الفضاء السيميائي لمفهوم (الملهاة) هنا، أنْ تُكتب رواية «زمن الخيول البيضاء» في نهاية الملهاة، في الوقت الذي كان يجب أنْ يكون أولها داخل النَّسق التاريخي التي اضطلعت الرِّواية بسرده روائيًّا.

فرواية «زمن الخيول البيضاء» تبدأ تاريخيًّا مع بداية الاستعمار العثماني، وكل روايات الملهاة الأخرى تأتي بعد هذا التاريخ، فهل كان تأخيرها مقصودًا بحيث لا تكون هي الملهاة كلَّها، على النحو الذي تحكُم على بقية روايات الملهاة بالعدم واستحالة الظُّهور، أم أنَّ هذا هو قدر الملهاة السَّردي أنْ تولد في حِضنها ست روايات تحكي ملحمة النِّضال الفِلَسْطيني، عبر طاقة سردٍ

روائية عالية الكثافة والحضور والشِّعرية والصِّدق التعبيري، الذي يثير الأسئلة الضرورية الشائكة كلما تجدَّد الحديث عن مأساة شعب عاش أكبر محنة إنسانية في تاريخ الإنسان المعاصر؟

عنوان هذه الرِّواية «زمن الخيول البيضاء» عنوان مركَّز متلاحق في وحداته اللِّسانية، يحتضن في جوهره اللساني والبلاغي والسيميائي أهم العَلاقات التي تنطوي عليها المقولة المركزية في الرِّواية، فالدَّالُّ «زمن» الذي يفتتح فضاء التَّسمية الخبري يُحيل أول ما يُحيل على التاريخ، بوصف أنَّ الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوِّغ وجوده، فضلًا عن تدخُّله الاستعاري في الحَراك الجمالي للمتخَيَّل؛ لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرِّك فضائية هذه العناصر السَّردية، ويضعها موضع التَّنفيذ السَّردي داخل حاضنة تِقانية ترتهن عادةً بالأوصاف الأجناسية للمدوَّنة السَّردية المعيَّنة. لكنه بإضافته إلى دالِّ «الخيول» ذي الصفة الجمعية المعرَّفة يتخلّى حُكمًا عن الكثير من دلالاته الأولية التي تظهر على سطح التَّأويل في حال استقلاله، ويقدِّم المضاف والمضاف إليه «زمن الخيول» تشكيلًا صياغيًّا يحدد دَلالة الزمن من خلال البعد الدَّلالي المُحدَّد الذي يعكسه «الخيول».

ولا شكَّ – طبعًا – في أنَّ هذا الدالَّ يتمتع بدلالات ترتبط بالزمان والمكان والحدث والتاريخ أيضًا، ويتشكَّل معنى هذه الدلالات في ضوء المقاربة التي تشتغل عليها دلالة «الخيول» الخاصة في مضمار بعينه، ذلك أنَّ الزمن هنا يرتفع ليبلغ أوَّلًا قامة الخيول عبر دلالة القوَّة والعنفوان والسُّرعة والأنفة والكبرياء والشجاعة والجمال، على النحو الذي يتلوَّن الزمن تمامًا بلون الخيول وينماز بما تنماز به من صفات، وما تدلُّ عليه من دَلالات، وما تنطوي عليه من رموز قادمة من باطن التُّراث وطبقاته وبطاناته غالبًا. لكن دالَّ «الخيول» لا يكتفي باللعب بدالّ «زمن» وإرغامه على الانصياع لفضائه الدَّلالي والتلبُّس برمزيته، بل يذهب إلى الارتفاع به نحو فضاء وصفي أعلى مرتبة «البيضاء»، ينقل دلالة

الخيول إلى مستوى آخر من التحديد يؤلِّفه الوصف هنا، بحيث يتحدَّد الزَّمن مرَّة أخرى ليلبي حاجة الصِّفة إلى تموضُع آخر في منطقة تدليل مركَّزة، توجِّهها الصفة حين تعزل كل ألوان الخيول الأخرى وتسوِّرها باللون الأبيض حصرًا.

هنا يخسر الزَّمن بصيغته الأولى «زمن» كثيرًا من نكرته العامة ليدخل في فضاء سيميائي مرتهن - رمزيًّا - بالمعرفة، التي تأخذ من «الخيول» بُعدها الدَّلالي شبه الكامل، ومن الصفة «البيضاء» ما تبقّى؛ إذ يتكثَّف ويتمحور ويتمظهر ليندرج في عَلاقة سيميائية تتمتَّع بقوَّة تدليل هائلة، يمكن للقارئ إذا ما استوعبها وتسلَّح بها أنْ يدخل إلى فضاء الرِّواية وهو يتلمَّس طريقه القرائي بحرِّية أكبر وحساسية أعلى، في السبيل إلى تمثُّل التاريخ - العامِّ والخاصِّ - تمثلًا مناسبًا، يجعله أكثر قدرةً على المرور السَّلس من التاريخ إلى الرِّواية ، تحت رعاية تموُّجات سردية تؤلِّف أنموذجها وصيرورتها داخل أسوار خطابها الرِّوائي حصرًا، لكنها تنظر بعين أخرى خفيَّة إلى التاريخ وهو يتمثَّل سرديًّا على نحو متموِّج، لا يعترف بالتّاريخية على حساب السَّردية، ولا بالسَّردية على حساب التّاريخية، في عَلاقة فاتنة لا يمكن فكُّ ارتباطها من دون تسخير إحساس عالٍ يتلقّى الكتابة بهذا القدر الفني من الالتباس والتَّعاشق.

عتبة المقولة الافتتاحية

وضع المؤلِّف عتبة بارزة تتحدّى القراءة أسفل العنوان - في صفحته الداخلية الثانية - يمكن وصفها في هذا السِّياق بـ «عتبة المقولة الافتتاحية»، التي وُضعت بطريقة تنطوي على قدر عالٍ من القصدية ولْفت الانتباه، ونصُّها:

لقد خلق الله الحصان من الريح .. والإنسان من التراب. (قول عربي) ..
والبيوت من البشر (إضافة)!

وتتوافر هذه المقولة الافتتاحية الحاشدة بتركيباتها، والمستمدَّة من سياق التعبير المَثَلي في (الأثر)، والمقترنة بإضافة المؤلِّف (إضافة)، على جملة

من التركيبات البنوية الثنائية، التي ترافقها جملة موازية من الوحدات الدَّلالية السيميائية ذات الصِّلة بالخطاب الرِّوائي في الرِّواية.

ثنائيتا الأثر (قول عربي) تؤسِّسان رباعية سيميائية تفسِّر عميقًا رؤية العربي للفضاء الإنساني الذي يحياه ويتعايش معه ويُفلسفه على نحو ما، فالإحالة في الخلق تعود أوَّلًا على «الله» في «لقد خلق الله» على النحو الذي يقيِّد المفهوم بدلالة لا تحتمل النِّقاش، على الرغم من رمزية الوحدة التعبيرية الأولى «الحصان من الريح» للإشارة إلى الرَّشاقة والسُّرعة والشَّفافية.

وتتمثَّل الوحدة التعبيرية الثانية بحقيقة دينية – قرآنية لا جدال فيها تعود على الأصل «الإنسان من التراب» – التُّراب أصل الطين – بحيث يمكن النظر إلى التكوين الرُّباعي للمقولة «**الحصان / الريح/ الإنسان/ التراب**» بوصفه رؤية فلسفية تقوم في جانب مركزي منها على تفسير جزء من الحَراك البشري، الذي تذهب المقولة إلى الإحاطة به وتقرير سيادته في قادم السَّرد الرِّوائي.

ومن هنا تبدأ إستراتيجية العَلاقة التَّناظرية سريعًا بالتجوهر والتَّفاعل بين «**الحصان** × **الإنسان**» و «**الريح** × **التراب**» في شبكة لامتناهية من الدَّلالات والتَّفسيرات والتأويلات والرؤى والأفكار والتقويمات، تتجلّى على نحو أكثر مَضاءً وتجسُّدًا وتبنينًا وتشكيلًا حين نمضي نحو الجزء الثنائي الثالث الذي يضيفه المؤلِّف بإشارته المكمِّلة (إضافة)، وهو يشتغل على مقولة (الأثر) ويوجِّه مساراتها السيميائية باتجاه مدوَّنته السَّردية حتمًا «**البيوت من البشر**». فإذا كان «الحصان» يسكن فضاء «الريح» لأنه منه وفيه، و «الإنسان» يسكن «التُّراب» لأنه منه وفيه أيضًا، فلا مكان في ضوء هذه المقاربة الفلسفية يمكن أنْ يحوي الأشياء ويجعل منها شيئًا قابلًا للتَّصوُّر والتَّمركز والرُّكون إلى التماثل والصَّيرورة والحضور في فضاء التَّشكيل. لذا فإن هبوط «الحصان» – دلالةً وصورةً – إلى – «الإنسان» ثمَّ إلى – «البيوت» له ما يبرِّره في حركية سياق الخطاب، ولا سيما حين تتحوَّل حساسية «البيوت» إلى هُويَّة لـ «البشر».

إن فصل «الحصان» عن «الريح» ضمن الدَّلالة المعنوية السِّياقية ذات المنظور الكلِّي هنا مستحيل، كما أنَّ فصل «الإنسان» عن «التراب» في الإطار ذاته مستحيل أيضًا، لكنه بإمكانية فصل «البشر» عن «البيوت» – ضمن الفرض الرِّوائي الاستباقي هنا – تحصل المأساة التي يصبح فيها فصل «الحصان» عن «الريح» متصوَّرًا، وفصل «الإنسان» عن «التُّراب» ممكنًا في ظلِّ رمزية الإحالة وسيميائية المفهوم، وهي تبحث عن براهين روائية في قابل السَّرد الرِّوائي الواعد الذي تشتغل الرِّواية على تكريسه، عبر العَلاقة المستخدمة في ذلك وهي تعمل على نقل الحال السَّردية من التاريخ إلى الرِّواية .

عتبة الملاحظات: الرؤية ومنهج تشكيل الخطاب السَّردي

وضع المؤلِّف مجموعة من الملاحظات [٣] التي يمكن أنْ تحدِّد رؤيته الإستراتيجية لعمله، في ضوء العناصر المنهجية التي اعتمدها لتشكيل خطابه السَّردي في (الملهاة) عمومًا و (زمن الخيول البيضاء) خصوصًا، ولا شكَّ في أنَّ هذه (الملاحظات) ترسُم صورة ضرورية مُحكَمة لإظهار السياسة السَّردية التي اعتمدتها الرِّواية ، وهي تشكِّل أنموذجها الفريد في تبنّي التاريخ من أجل الرِّواية ، وتَبَنّي الرِّواية من أجل الرؤية، وتبنّي الرؤية من أجل الموقف، وتبنّي الموقف من أجل الإنسان، وتبنّي الإنسان من أجل الحقِّ. الملاحظة الأولى ملاحظة اعترافية تكشف عن طبيعة الملحمة الرِّوائية التي اشتغل عليها الرِّوائي زمنًا طويلًا تحت عنوان «الملهاة الفلسطينية»، وتسلسل رواياتها الخمس من خلال اعتماد تطوُّر القضية الفلسطينية منذ بداية الاستعمار العثماني حتى العصر الرّاهن المُرتهن بأعظم الإشكالات في تاريخ هذه القضية:

في عام ١٩٨٥ كنت أظن أنَّ هذه الرِّواية هي (الملهاة الفلسطينية)، ولهذا بدأت العمل عليها إعدادًا وتسجيل شهادات وتكوين مكتبة خاصة بها، ولكن أفضل ما يحدث أنَّ الأمور لا تسير حسب رغباتنا دائمًا؛ إذ أصبح العمل الطويل عليها هو الباب الذي ستدخل منه خمس روايات ضمن هذا

المشروع، وبهذا فالرِّواية التي كان من المتوقع أنْ تكون الأولى أصبحت الأخيرة!

لعلَّ عبارة «أفضل ما يحدث أنَّ الأمور لا تسير حسب رغباتنا دائمًا» تذهب إلى منطقة التَّشكيل الرِّوائي، وتخضع لحركة السَّرد خارج منطق التخطيط وفلسفة المنهج التي لا تخضع لمنطق الترتيب التّاريخي مهما كان منضبطًا، ومقيَّدًا بالمعلومات والوثائق، ومغريًّا بالتناول حين تتماثل هذه البيانات والوثائق للتَّبلور والتكامل والصَّيرورة الكتابية.

فثَمَّةَ رغبة تحضيرية تسكُن فضاء المؤلِّف لتسيير أمور الكتابة بحسب الخُطَّة الابتدائية التي يُرسم المشروع في إطارها، لكن ثَمَّةَ رغبة أخرى نصيَّة لا تستجيب ضرورةً للرغبة السّابقة؛ لأنها تعمل داخل منظومة لها ميكانيزماتها النوعية الخاصة، وهي لا تعترف إلا برغبتها النابعة من طبيعة الرؤية التَّشكيلية التي تتمظهر ضمن سياقات خاصة لا علاقة لها بأي شيء خارجها.

الملاحظة الثَّانية تنطوي على بنية إهداء لها مَساس عميق بطبيعة الرِّواية وظروف إعداد المعلومات التّاريخية الخاصة ببنيتها التحتية؛ إذ إن الشَّهادات الحيَّة التي استطاع المؤلِّف الحصول عليها كانت الأساس التّاريخي البنيويَّ التي اشتغلت الرِّواية على النُّهوض به سرديًّا، على النحو الذي كان لا بدَّ فيه من تقديم الإهداء لهم بالطريقة التي تمتدُّ فيها بنية الإهداء لتصل إلى أصحاب الشَّهادات المكتوبة في كتب، بحيث يكون فضاء الإهداء شاملًا وذا صلة وثيقة بخاصِّية الوفاء والانتماء التي تمثِّل جوهر المقولة الرِّوائية التي تشتغل عليها الرِّواية .

أنجزت العمل على جمع الشَّهادات الشَّفوية الطويلة، التي أفادتها منها (زمن الخيول البيضاء) بشكل خاص، بين عامي ١٩٨٥ و ١٩٨٦، حيث قدَّم فيها عدد من الشُّهود، الذين اقتلعوا من وطنهم وعاشوا في المنافي، شَهاداتهم الحيَّة عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين، ومن المحزن أن هؤلاء الشُّهود

قد رحلوا عن عالمنا قبل أنْ تتحقق أمنيتهم الكبرى بالعودة إلى وطنهم.
شهود من أربع قرى فلسطينية حلموا الحلم ذاته وماتوا الميتة ذاتها: غرباء.
هذه الرِّواية أهديها إلى أرواحهم: عمّي - جمعة خليل، جمعة صلاح، مرثا خضر، كوكب ياسين طوطح.
هذه الرِّواية تحية إليهم وتحية لعشرات الشُّهود الآخرين الذين لم يتوانوا عن تقديم خلاصات ذكرياتهم، أو استلمهت لبعض حكاياتهم مصادفة، على مدى عشرين عامًا، وكذلك للكتّاب الفلسطينيين والعرب الذين ساهمت مذكِّراتهم وكتبهم في إضاءة الطريق لي، وقد جرى تبيت أسماء أعمالهم في نهاية الرِّواية (٤).

فعبارة «شهاداتهم الحيَّة عن تفاصيل حياتهم التي عاشوها في فلسطين» عن أولئك الشُّهود المركزيّين، وعبارة «عشرات الشُّهود الآخرين»، الذين تتجسَّد شهاداتهم بعبارة «خلاصات ذكرياتهم» وعبارة «حكاياتهم»، ثم «مذكِّراتهم وكتبهم»، إنما تمثِّل الخلفية الأنموذجية لمشروع عمل روائي يشتغل على التاريخ، ويسعى في هذا الإطار إلى تعزيز الرُّؤية السَّردية الرِّوائية بالحقائق التّاريخية المستمدَّة من مصادر متنوِّعة - شفوية ومكتوبة - تصبُّ في النِّهاية بتوفير مساحة عمل مشحونة بالكثير من الخِصب والغنى والثراء، على النحو الذي يعطي المتخيَّل السَّردي فرصة كافية لتمثُّل التاريخي وعجْنه في حاضنة الرِّوائي.

وثَمَّةَ إشارة في الملاحظة الثّالثة إلى مستوى تِقاني مُهمٍّ اشتغلت عليه الرِّواية بعمق وثقل سردي وسيميائي كبير، ألا وهو المرجعية الميراث - شعبية، هذه المرجعية التي لها صلة خِصبة بالشَّهادات الحيَّة ورائحة المكان وقيمة انتمائه إلى الإنسان، بحيث يتحوَّل في السِّياق التعبيري السَّردي إلى شهادة أخرى على عمق الحقِّ الشعبي بامتلاك المكان وأحقية الدفاع عن المصير من داخل المكان:

هناك تنوُّع مدهش في العادات بين منطقة فلسطينية وأخرى وقرية وأخرى، ولذا قد تبدو بعض العادات الواردة في الرِّواية غير معروفة لهذا القارئ أو ذاك.

ثم لا يمتلك المؤلِّف في سياق استناده إلى منطق التاريخ إلا أنْ يؤكِّد حقيقة تمثُّل وعي التاريخ مضافًا إليه وعي السَّرد، في أنَّ المركز البؤريَّ المكانيَّ الذي انبعثت منه شمس الأحداث الرِّوائية في الرِّواية، قرية (**الهادية**) هي قريته الحقيقية، وحكاية الدَّير التي تمثِّل مَفصلًا مركزيًّا من مفاصل التَّشكيل المكاني والزمني والحدثي والدَّلالي هي حكاية حقيقية في هذا الإطار:

حكاية الدير مع قرية (الهادية) حكاية حقيقية من أولها إلى آخرها، إنها حكاية قريتي.

في الوقت الذي يؤكِّد في سياق آخر – يحفظ هيبة المتخيَّل السَّردي في الرِّواية ويمنع تحويلها إلى تاريخ صرف – أن أسماء الشَّخصيات والعائلات غير حقيقية، وهي لا تحتاج بطبيعة الحال أن تكون كذلك (أي أنْ تكون حقيقية)؛ لأنَّ الموجود التاريخي المحوَّل إلى روائي لا يمكن أنْ يخفى على من له صلة بذلك من جهة، فضلًا عن أنَّ ذلك يتيح للمؤلِّف أنْ يشتغل على مشروعه السَّردي بالحرية التي يتطلبها مثل هذا العمل الإشكالي الضخم.

أسماء الشَّخصيات والعائلات غير حقيقية، وإذا ورد تشابه بينها وبين شخصيات حقيقية، فذلك بمحض الصِّدفة.

وفي الإطار ذاته، فإن المؤلف أيضًا يقرِّر أنَّ:

اسم الشَّخصية وكنيتها، حيثما وردا في الرِّواية، فهما مرفوعان.

وصولًا إلى استكمال عتبة الملاحظات التي تُشرف على الرُّؤية السَّردية في الرِّواية من أكثر من زاوية وعلى أكثر من جانب، في السَّبيل إلى رسم الحدود القِرائية التي يمكن للمتلقي أنَّ يتبنّاها، للوصول إلى فضاء قِرائيٍّ يتيح فرصًا أفضل للتوصُّل بالمقولة الرِّوائية الجوهرية التي يسعى السَّرد الرِّوائي إلى

إقرارها سرديًّا، عبر الإفادة من كامل الإشارات التّاريخية والموضوعية والفنية التي رشَّحتها عتبة الملاحظات، ضمن سياق إشاري وبنيويٍّ وموضوعاتي.

البناء العماري للرواية

تكشَّفت رواية «زمن الخيول البيضاء» في بنائها العماري عن عمارة روائية مؤلَّفة من ثلاثة «طوابق»، أو كتب - بحسب ما اصطلح عليه الرِّوائي، وهو تقسيم تاريخيٌّ - فنيٌّ جرى بموجِبه تعيين طبيعة الأحداث الرِّوائية وكيفيتها وأنموذجها وكثافتها السَّردية وحساسيتها التَّعبيرية.

جاء الكتاب الأول/ الطابق الأول بعنوان «الريح» وضمَّ «٥٦» عنوانًا داخليًّا استغرقت « ١٧٦» صفحة من صفحات الرِّواية ، ويشتغل هذا الكتاب بوصفه سردًا مقاربًا لفترة الاستعمار العثماني لفلسطين، ويقترن مسار هذا الكتاب «الريح» رمزيًّا بـ «الحصان»، في إحالة على مقولة الأثر «لقد خلق الله الحصان من الريح» ضمن المقولة المضمَّنة بتوقيع (قول عربي)، إذ تشير إلى الفضاء المشترك بين الدالَّين فيما يتعلَّق بدلالات الغموض والسُّرعة والحرية والرَّحابة والانطلاق والشُّموخ والتحدّي والاستقلالية... إلخ. الكتاب الثاني/ الطابق الثاني حظي بعنوان «التراب» وضمَّ «٤٦» عنوانًا واحتلَّ من سواد السَّرد «٢٠٨» صفحات من الرِّواية ، وجاء الفضاء السَّردي فيه مقاربًا لفترة الاستعمار الإنجليزي، واقترن مسار الكتاب بـ «الإنسان» في إحالة عميقة على العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان بالتراب، على صعيد الأصل والانتماء والشكل والعلامة والمصير والفعالية التفصيلية والإجرائية.

أما الكتاب الثالث / الطابق الثالث الموسوم بـ «البشر» وقد ضمَّ «٢٤» عنوانًا، فقد هيمن على المساحة المتبقية من سواد السَّرد البالغة «١١٤» صفحة من صفحات الرِّواية ، ويمثِّل تاريخيًّا لبداية الاستعمار الصهيوني الذي تسلَّم رايته من الاستعمار الإنجليزي، وما ارتباط دالِّ «البشر» هنا بـ «البيوت» إلا تمثيل حيٌّ للمقولة السَّردية، التي كرَّست الرِّواية كلَّ جهدها السَّردي من أجل

إشاعتها وتثوير مُمكناتها وإطلاق رؤاها.

هذا البناء العماري له ما يبرِّره ويسوِّغه بنيويًّا وسيميائيًّا وتاريخيًّا وقِرائيًّا، على النَّحو الذي شكَّل رؤيا سردية ذهنية ترتبط برؤية حكائية بصرية، تسهم في إحضار التاريخ وحشْده في سلَّة السَّرد من جهة، وضخِّ السَّرد بما هو متاح من قيم وتقاليد وإشارات وحقائق يقترحها التاريخ بقوَّة وصلابة.

تقانات السَّرد الرِّوائي

حفلت الرِّواية بشبكة من التِّقانات المركزية التي مهَّدت للفضاء الرِّوائي فيها أنْ يتجلّى على النحو الذي يناسب المقولة الرِّوائية الجوهرية في العمل؛ إذ إنها لم تبالغ في الذَّهاب إلى تفعيل السِّياقات التِّقانية إلا بحسب الحاجة الفنية التي اقتضتها ضرورات الموضوع الرِّوائي المُشتغل في حقل السَّرد.

وهذا إنَّما يتأتَّى من خاصية الوعي الكتابي والخبرة التي مضى عليها في سياق هذا الموضوع حصرًا ما مجموعة ست روايات شكَّلت ما اصطلح عليه وعنونه الكاتب بـ «الملهاة الفلسطينية»، بحيث عمَّقت القدرات التركيبية التي تماثلت للصَّيرورة الفنية في هذه الرِّواية على أفضل ما يكون.

استناد الرِّواية إلى الوقائعية التّاريخية وتمثيل التاريخ سرديًّا قاد الفاعل السَّردي فيها إلى السعي نحو تكسير الخطِّية على مستوى الخطاب، من أجل الإحالة الفنية على التاريخ والتذكير بواقعية الحدث في سياقه المتخيَّل، وهو ما عمَّق الإحساس القِرائي بحيوية المشهد ومباشرته عبر تحقيق قدرٍ عالٍ من التَّصويرية التي تأخذ من مشهدية السينما الكثير؛ إذ تبدو المشاهد وكأنها تحكي قصة قريبة جدًّا من حساسية التَّلقّي بحيث يكون بوُسعها صياغة ردِّ الفعل العاطفي بكلِّ قوة وانفعال.

اعتمدت الصِّياغة التعبيرية للسَّرد الرِّوائي هنا على أنموذج الكتل النَّصية العُنقودية، التي تنحدر من ثلاث كتل كبيرة أساسية ذات هيمنة تسموية وثقل

إشاري ومرجعي «الريح/ التراب/ البشر»، تتفرع كلُّ كتلة منها إلى شبكة كثيفة من المشاهد المؤلّفة من كتل صغيرة تتناثر تناثرًا شعريًّا على مساحات كلِّ كتلة، تناسب الوضع التاريخي السِّياقي للمرحلة التي تمثِّلها الكتلة الكبيرة.

ونهض التركيب السَّردي على نظام تبولوجي – رياضي يقوم على (التَّوزيع الفضائي) للواقع السَّردي، فكل نص (كتلة نصيَّة) له استقلاليته ضمن سياق المرجعية التّاريخية ويقدِّم لنا مادة حكائية تنطوي على خصوصية موضعية، لكنها ترتبط بالكتل المجاورة ارتباطًا سرديًّا وثيقًا تكرِّسه فعالية التطوُّر الذي يحدث للشَّخصيات، فضلًا عن تموضُع المكان وازدهار تشكيله الفضائي داخل كلِّ كتلة من جهة، وفي عموم التَّشكيل الكتلي العامِّ من جهة أخرى.

لذا فإن التكامل الحاصل بين مختلِف البنيات المُشتغلة في سياق تعبيريٍّ وتشكيلي كلِّي لتجسيد دَلالة النص في لغة الخطاب السَّردي، إنما يستلزم قراءة متعدِّدة وغير خطية، ذات عين كليَّة وشاملة تتحرَّك من المتن إلى الهامش وتعود إلى المتن داخل منظور بصريٍّ وذهنيٍّ واستذكاري واحد.

من هنا يتوجَّب على حساسية القراءة ومنهجها – والرغبة العميقة لفاعلية التأويل ونيّاته فيها – أنْ تنظر إلى الرِّواية بوصفها عملًا كثيفًا يخضع للتخطيط والصِّياغة والإرادة والقيادة؛ إذ «إن التَّجربة الفنية لا تعترف بالصِّدف، فهي تخبئ لنا ما ليس في الحُسبان، إن الإنسان كما يرى (غاستون باشلار) يمتلك مقدرة نفسانية عظيمة تتجلّى في إنتاجية التخيُّل، هذا التخيُّل الذي يؤدي إلى طمس المعالم التي تفصل بين ما هو ذاتيٌّ وبين ما هو موضوعيٌّ، فالشَّخصيات الرِّوائية ما هي إلا نماذج اجتماعية تتحرَّك وتنفعل بفعل السارد الذي يرسم لها الاتجاه الذي ينبغي أنْ تسلكه [٥].» لكنها في أكثر الأحوال وأدقِّها تمتلك رصيدًا من الانتماء إلى مرجعية واقعية وتاريخية على نحو من الأنحاء.

إنَّ الشَّخصيات التي تتنكَّب فاعلية النهوض بفعل السَّرد في الرِّواية

وتولِّف في نهاية عالم المَروي وفضاء السَّرد، إنما تقوم بذلك استجابة للطبيعة الحديثة التي توجِّه فعاليات الشَّخصيات السَّردية ضمن سياق معيَّن؛ إذ «إن ظواهر مثل: الاستعمار، والاستيطان والغزو والتَّهجير والحصار والاحتجاز، عمليات تصاحب دائمًا الحروب، تستهدف المكان، تحوِّله إلى أتون صراع بين القوى والأطراف المتناحرة تفكِّك كيانه، وتمزِّق جذوره، وتُحدث فيه اقتلاعًا على أكثر من مستوى، يطيح بحميمية النَّفس، تتصدَّع حاسَّة المكان، تتداعى الذكريات وتتشظّى فعالية الكائن وانسجامه مع محيطه، وترافق كلَّ هذه التَّحوُّلات الطارئة استجابات وردود أفعال عنيفة تُترجَم إلى عمليات فدائية وثورات ومقاومات منظَّمة وغير منظَّمة من قبل الذين تعرض مكانتهم للاختراقات وهو امتداد لهم ولأرواحهم وأجسادهم [٦].» على النحو الذي يركِّز عمق الطّابع الشَّخصاني للشَّخصية بوصفها تُحيل على الخارج وتمثِّله روائيًّا في آن معًا، وتحفِّز التلقي على قَبول المستويين داخل منظور قِرائي مشترك لا يثير لَبسًا أو استشكالًا ولا يقلق منهج القراءة.

الشَّخصية في هذا المسار ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكان - كما تجلّى واضحًا وعميقًا في هذه الرِّواية - وبما أنه «لا توجد أية نظرية للمكان ولكن يوجد مسار للبحث ذو منحنًى جانبي غير واضح [٧].» فإن حرية الكاتب في تشكيل البعد المكاني الرِّوائي استنادًا إلى طبيعة الشَّخصية وثقلها وقوة تأثيرها وحساسيتها وزمنيتها، من شأنها أنْ تمنح المكان الرِّوائي حضورًا يتوافر على قدرٍ كبير من المثول بين يدي الشَّخصية، محتفظًا بخاصِّيته ومرونته وخِصبه.

ومع ذلك فلا بدَّ من الإقرار بأنَّ المكان في تشكيله الفضائي المرهون سرديًّا بجنس الرِّواية - خاصَّة - يظلُّ «مجالًا مفتوحًا للاجتهاد وللتَّصوُّرات المتعدِّدة التي لم تصل إلى حدِّ بلورة نظرية عامة للفضاء [٨].» لأنه دائم التَّعدُّد والتلوُّن والتَّمظهر والتنوُّع، ويخضع باستمرار لنيّات الرّاوي من جهة، ويستجيب من جهة أخرى للأيديولوجيا التي تؤلِّف وجهة نظر الكاتب وموقفه من العالم.

يضاعف هذا الموقف من مسؤولية الكاتب في إنجاز عمل روائيٍّ ينجح في تمثيل التاريخ وتجسيد رؤاه وتعقُّب مساراته واسترجاعه فنيًّا، فـ«الروايات الكبرى في تاريخ كتابة هذا الجنس الأدبي هي وحدها التي تنقل إلينا عادة رؤية متكاملة وشمولية عن واقع الجماعة التي تعبِّر عنها، وذلك لأنَّ أصحابها استطاعوا أنْ يستوعبوا أغلب القيم والحاجات والطموحات التي تولَّدت في حقلهم الاجتماعي وبين أفراد الجماعة التي ينتمون إليها أو يتأثرون بقيمها[٩].» ضمن سياق رؤية كولدمانية يمكن أنْ تصنع جسرًا دراميًّا خلّاقًا بين حدود التاريخ وحدود الرِّواية .

وطالما أنَّ «الرِّواية أكثر الأجناس التصاقًا بالشَّخصية [١٠]»، فلا بدَّ إذن من النَّظر إلى الشَّخصية بوصفها الممثِّل الأصلب والأقوى والأوسع والأعمق للحدث الرِّوائي، انتقالًا من حاضنة التاريخ إلى حاضنة الرِّواية . وطالما أنَّ الرِّواية «جنس أدبي يلتهم كلَّ ما يقدَّم إليه»[١١] أيضًا وضمن السِّياق ذاته، فعلينا أنْ نتفاعل مع كلِّ شيء تقدِّمه الرِّواية بوصفه عنصرًا أصيلًا وحيويًّا ومباشرًا فيها، وأنْ نتحرّى حضور التاريخ تحرِّيًّا فنيًّا لا يقلُّ أهمية وخطورة عن التحريّ الواقعي الباحث عن الحقيقة في المدونة التّاريخية، فما تغفله المدوَّنة المستجيبة عادةً لقوانين التّأرخة يمكن أنَّ تعوِّضه الرِّواية .

اشتغل السَّرد الرِّوائي في الرِّواية على شبكة من التِّقانات التي يمكن أنْ تؤلِّف بمجموعها نوعية الخطاب الرِّوائي الذي اجتهد الرِّوائي في إرسائه، ولعلَّ في مقدمة هذه التِّقانات ذات المَساس المباشر بالحيوية السَّردية المباشرة في الرِّواية هي **تِقانة الهوامش**، التي تشتغل هنا بوصفها إطلالةً على التّاريخ الواقعي للأحداث بنسخته الموضوعية، وهي ترد في صفحات كثيرة من الرِّواية حين تقوم آلة السَّرد بإحالة عين التَّلقي إلى أسفل الصفحة المقروءة، حيث يستلقي هامش يضيء مسار الحدث الرِّوائي ويؤهِّله تاريخيًّا لتركيز الحدث السَّردي في شاشة القراءة بدَلالة الحدث التّاريخي، ولا يتوقف

الأمر على البعد التاريخي فقط، بل يستخدمه حتى في إضاءة البعد الاجتماعي والموروث – شعبي، ففي سياق خطبة امرأة تُحيل هذه الجملة الحوارية على هامش يفسِّر حالًا اجتماعية موروث – شعبية:

« جئنا نطلب القرب منكم طالبين يد مهرتكم لخالد ابن الحاج محمود.»

إذ إن جملة «طالبين يد مهرتكم» تعني في هذا السِّياق «يد ابنتكم»، ويأتي الهامش ليشرح طبيعة هذا التَّقليد القوليِّ الاجتماعي **(يستخدم الفلاحون هذا الوصف تأدبًا واحترامًا)** (١٢).

أما الهامش الذي يضيء منطقة التّاريخ في الرِّواية فكثيرًا ما يتردد بأنماط مختلِفة وسياقات متعدِّدة، منها:

مضى للحمامة احتضنَ رأسها بكفيه محاولًا تهدئتها، اعتصر جبينه بأصابع يده اليسرى، ثم التفت إلى رجاله: ما الذي يريده، هل يعتقد أنَّ الإنجليز سيسمحون لنا ثانية بالعودة إلى بيوتنا ومزارعنا، وهل يمكن أصلًا أنْ نعود، والبحر لم يتوقف لحظة واحدة عن حمل المهاجرين اليهود كلَّ يوم. ثم أي مفاوضات هذه، منذ عشرين سنة ونحن نفاوض، وقرار كهذا سيحكم علينا بأنْ نظلَّ نفاوض للأبد. والتفت إلى رجاله: على أية حال هذا قراركم. قرار كلٍّ واحد منكم، لأنَّ البيان لا يتحدث عن أيِّ عفوٍ عن الثوار، البيان يقول لنا: كلُّ من عليه حكم إعدام، فإن عليه التوجه فورًا إلى المشنقة، ومن عليه حكم بالسجن، فإن عليه أنْ يمضي ويطرق باب السجن ويقول للإنجليز: لقد عدت.

ثم يأتي الهامش ليقول:

في تلك الفترة كانت بريطانيا قد أصدرت أحكامها بالسَّجن مددًا طويلة على حوالى ٢٠٠٠ فلسطيني، وهدمت أكثر من ٥ آلاف بيت، وأعدمت شنقًا في سجن عكا ٨٤١ شخصًا، وبلغ عدد المعتقلين لمدد مختلفة أكثر من خمسين ألفًا (١٣).

على النحو الذي ينهض فيه الهامش بمهمَّة تعديل السِّياق السَّردي بما يتلاءم والواقعة التّاريخية، ويفسِّر قلق الشَّخصية المتحدِّثة (الحاج خالد) بشأن البيان (بلاغ رقم ١٦) الموضوع في صدر الصفحة «٣٣٦» من الرِّواية، الموقَّع من (القائد العام/ فوزي القاوقجي ١٢/ ١٠/ ١٩٣٦) والقاضي بوقف العمليات العسكرية النِّضالية استعدادًا للمفاوضات التي ستلبّي مطالب الفلسطينيين.

وثَمَّةَ رصيدٌ متنوِّع ومتعدد من هذه الهوامش يكسِر - فضلًا عن أهمية العملية التّاريخية في إضاءة منطقة سردية بحاجة إلى إضاءة - النَّمطية الخطيَّة التي يسير فيها الفاعل القِرائي، عبر اضطراره إلى الهبوط البصريِّ من المتن إلى الهامش، ومن ثم العودة مرَّة أخرى إلى المتن.

الهامش التّاريخي/ الاجتماعي/ الموروث - شعبي / الإبلاغي في أسفل الصفحات يسلِّط على حركة السَّرد قوَّة المعلومة التّاريخية والاجتماعية والموروث - شعبية والإبلاغية، وصدقها، ونفاذها إلى جوهر المسار السَّردي في الحكاية.

ثَمَّةَ تقانة أخرى تتمثَّل **في الحروف المائلة** التي تكسِر نسق السَّرد البصري وتلفت انتباه القراءة إلى حضور صوت آخر في الميدان السَّردي، وتمثِّل هذه الحروف المائلة إطلالة الشَّهادة الحيَّة وتدخُّلها في السِّياق السَّردي بوصفها صوتًا قادمًا من التاريخ، يتمتَّع بقوَّة المعلومة وصدقها ويعبِّر عن شهادة حقيقية حيَّة عاشت الحدث التّاريخي الذي يجري سَرْدنته في الآن السَّردي.

تكثر هذه الشَّهادات في الكتابين الثاني والثالث خاصَّة لأنَّ الشُّهود الذين يمكن أنْ يكونوا قد شهدوا واقعة الاستعمار الإنجليزي لفلسطين ومن بعده الاحتلال الصهيوني ما زالوا على قيد الحياة حال قيام المؤلِّف بالحصول على شهاداتهم، ففي اللقطة السَّردية التي يقوم فيها إدوارد بترسون بتلغيم بيت الحاج خالد ونسفه، يحصُل هذا التدخُّل لصوت صاحب الشَّهادة الحيَّة على

هذه الحادثة وما شابهها من حوادث مماثلة:

ولم يكد ينهي جملته حتى رفع يده معطيًا إشارة تفجير البيت.

في لحظات تحوَّل البيت إلى سحابة من غبار.

– لم يكن ذلك يعني الكثير لأهل الهادية في تلك اللحظة، ولا لأصحاب البيت، فالبيوت تنسف كل يوم، لكنَّ رجالًا مثل الحاج خالد لا يجود بهم الزمان دائمًا.

إذ تمثِّل هذه الإطلالة إضاءة تاريخية مُهمَّة يضفي الرّاوي من خلال صاحب الشَّهادة على المشهد السَّردي حرارة حدثية، لا بل إن صفحات كاملة يرويها الرّاوي بلسان الشُّهود في المرحلة التي يتفوَّق فيها حضور الحادثة التّاريخية على الحادثة السَّردية، بحيث لا يمكن للتّاريخ الحيِّ عبر لسان الشُّهود أنْ يخضع للرواية السَّردية، وهو يكتظُّ بكثافة حدثية هائلة لا يمكن التَّغاضي عنها أو عزلها.

ففي عنوانين داخليين متلاحقين من الكتاب الثاني هما «شرفة النار» و«رصاصة في القلب» تتدفق رواية الشُّهود الحيَّة وكأنها من الجسم السَّرد؛ إذ يبدأ مشهد «شرفة النار» بالمشهد الآتي:

كانت البلاد من شمالها إلى جنوبها سعيدة بخبر اغتيال الجنرال أندروز.

وتنتهي هذه الجملة بهامش (١٩) يُحيل الوثيقة اللِّسانيَّة في الشَّهادة الحية على الوثيقة التّاريخية التي تؤمِّن صدق معلومة الشَّاهدة، وهذه الوثيقة التّاريخية تأتي أيضًا على لسان شاهد، فثمَّةَ شاهد سرديٌّ في المتن وشاهد تاريخيٌّ في الهامش:

جاء الجنرال أندروز من بريطانيا وهو يزبد ويهدد بتأديب الثوار الفلسطينيين الذين شقّوا عصا الطّاعة على بريطانيا. وروى لي محمد أبو الجعب أكثر من مرّة كيفية اغتيال الجنرال أندروز. قال: ...

وفي الصفحة اللاحقة يُستخدم الهامش لإضاءة ما أتى عليه سرد الشاهد

حكائيًّا على النحو الذي كان بحاجة إلى تفسير سوسيوثقافي للحالة؛ إذ يستمر الراوي الشّاهد الحيّ بسرد حكايته على النحو الآتي:

في موجة من حماس قرَّر عدد كبير من الشَّباب النُّزول إلى السَّهل، وفي اللحظة الأخيرة جاءهم صوت الحاج خالد الذي عقد كوفيته على رأسه بإحكام ...

وهنا يُحال بصر القراءة على الهامش رقم (٢٠) الذي يوضِّح البعد الاجتماعي والنِّضالي والرَّمزي لحالة عَقْد الكوفية على الرأس بإحكام بحيث أصبحت – فيما بعد – رمزًا للثورة (١٤).

إنَّ السَّرد الرِّوائي هنا بلا شك يتنفَّس التاريخ الحيَّ والشَّهادة الحيَّة ويجعلها في خدمة السَّرد، بأسلوبية نوعية تُحدث قدرًا كبيرًا من التَّعاشُق والتفاعل والتَّوارد بين فضاء السَّرد الرِّوائي وفضاء السَّرد التاريخي الحيِّ، سواءٌ أ كان ذلك بوسيلة الشاهدة الشَّخصية الحيَّة أم الشاهدة التّاريخية الموثَّقة.

أما التِّقانة الأخرى اللّافتة لانتباه القراءة فهي تِقانة **المشاهد الرِّوائية** التي يجري تشغيلها مقطعيًّا بوساطة عنواناتها المُنتزعة من ضمير الحكاية في كلِّ مشهد من مشاهدها، فالمشاهد الرِّوائية المقطَّعة بعنواناتها الداخلية ذات طابع حكواتيٍّ عالي التَّداولية يتقصَّد التقرُّب حدَّ التَّماس من حساسية التلقّي، وهي كثيرة ومتعدِّدة ومتنوِّعة تفيد كثيرًا من تِقانة القصيدة القصيرة التي اشتغل عليها الرِّوائي / الشاعر إبراهيم نصر الله كثيرًا (١٥)، فضلًا عن أنها عكس تأثير السينما في المنتجة والتقطيع القادمة من ثقافة سينمائية عميقة اتَّسمَ بها أيضًا(١٦).

لغة الخطاب الرِّوائي في الرِّواية تنطوي على قدر كبير من التوازن الانفعاليِّ في عرض الحدث وبنائه وتشييد رؤاه، وهو ما تمخَّض عن إحكام شعرية اللُّغة الرِّوائية ومزْجها باللهجة العامية حين تقتضي الضرورة. ففي مجال **لغة السَّرد** يتحرّى الخطاب سياقًا أسلوبيًّا يتوافر على عنصر البساطة والغنى معًا، وتأخذ لغة الوصف بعدًا تشكيليًّا أبعد من مجرد وصف الحال المكانية خاصَّة، ويمكن

ملاحظة ذلك من أول الرِّواية إلى آخرها، وقد يتمظهر الإشكال اللغوي في تقديم شعريته حين تتفاعل لغة الحوار الرِّوائي بين فصاحة التعبير وعاميته، إذ يبرز فضاء شعرية جديد يُحيل المشهد الحواريَّ على جوهر التَّلفُّظ الذي ينطلق من خاصية التَّعبير اللُّغوي عند الشَّخصية.

ويمكن ملاحظة هذه الأمثلة الحوارية على سبيل التمثيل:

ذات يوم جاء خالها عبد الرحمن من يافا ليزورهم، وجدَ أمَّها الحامل في شهرها الأخير مريضة، سألها:

« أين عفاف؟»

« في الدَّير؟»

« وما الذي تفعله في الدَّير؟»

« راحت تساعد الراهبتين أسبوعًا، أسبوعين، وها هي منذ خمسة أشهر هناك.»

« ومن يساعدك؟»

« زي ما انت شايف!»

« أنا هنا، يا عم، وين إنتَ؟ قالت ليلى ضاحكة، وأضافت: « عجيب، في كلِّ مرَّة أعثر فيها عليك تكون ضائعًا!»

« آسف سرحت.»

« خليك معانا يا عم أحسن تضيع.»

إذ غالبًا ما يأتي الحوار باللهجة العامية على لسان العنصر النِّسويِّ في الرِّواية بحكم التصاق اللهجة به؛ لأنَّ التعليم النِّسويَّ في ذلك الوقت كان محدودًا جدًّا وليس من المناسب إجراء اللغة الفصيحة في مثل هذا المقام على لسان الأنثى.

فضلًا عن ذلك لا بدَّ من التنبيه على أنَّ عنصر الحوار شكَّل مُهَيْمنة غزيرة وضاغطة على تشكيل عناصر السَّرد في الرِّواية، وهو ما يناسب طبيعة

البنية الحكائية فيها القائمة على الرُّؤية الحِجاجية، التي تعكس تصوُّرات الشَّخصيات وسلوكياتها ومصائرها ورؤاها وحساسياتها.

أما لغة السَّرد عمومًا فقد جاءت صافية وسلسة وثرية تذكِّر بمثيلتها في الأجزاء الأخرى في «الملهاة الفلسطينية»، حيث تبأر النَّسيج اللُّغوي السَّردي في مسارات الحكاية الأصل التي تشتغل على مقولة جوهرية تتعلَّق بمصير الإنسان الفلسطيني، الذي هو جزء من التَّشكيل الإنساني للإنسان المقهور في أي ركن في العالم.

حرارة السَّرد في أنموذجها اللُّغوي هذا قلَّلت كثيرًا من حضور (الوصف)، وأكسبت راهن الحوار قوَّة الانتماء إلى الفضاء السَّردي من دون عوائق أو فواصل أو تحوُّلات تقانية ظاهرة. إن هذا الأمر بلا أدنى شكٍّ ضاعف من حضور **ماء السَّرد** في الرِّواية، وأنتج ما يمكن أنْ نسيمه «**رطوبة الحكي**»، لأنَّ موضوع الرِّواية من الموضوعات التي تورِّط الكاتب عادة – وفي الكثير من الأحيان – في الاستغراق في الحماسة الوطنية أو القومية أو العقديَّة أو الثقافية أو الفكرية، على النحو الذي يُسقطه في فخِّ الجفاف السَّردي الذي يتيبَّس فيه الحكي ويتفكَّك ميثاق التَّواصل مع مجتمع التلقّي.

وممّا يمكن الانتباه إليه في مضمار الحضور النَّوعي للتشكيل الموضوعي في الرِّواية هو كثافة الحضور الاستعماري ومَقصديته و وظيفته وهدفه؛ إذ يقرِّر على نحو ما حضور النَّسق الاجتماعي / الثقافي / الإيديولوجي في السَّرد الرِّوائي، وقد حضر أكثر في الكتاب الأول (الريح)، وأقل منه في الكتاب الثاني (التراب)، حتى تحول إلى نسق كفاحيٍّ غاب فيه الاجتماعي تقريبًا في الكتاب الثالث (البشر). ثم تمظهر في السِّياق ذاته بروز قبلية المجتمع وعشائريته، انسجامًا مع صعود هذه القيمة الاجتماعية في مجتمع تلك الأيام، حتى الذين تمرَّدوا على (جيش الإنقاذ) في الرِّواية وشكَّلوا نسقًا جديدًا في الحدث خرج

على السِّياق كانوا ينتمون إلى عشائر بعينها، على النحو الذي عكس حضور القيم والتقاليد الريفية بقوَّة وانعدم تقريبًا الحضور المديني الحضري.

فضاء الشَّخصية في الرِّواية هو الآخر طرح إشكالية بنائية وتقانية خاصة؛ إذ اشتغل في هذا الإطار أنموذج الطبقات الشَّخصانية / الأجيال، فقد ظهر أولًا «**الحاج محمود**» الذي مثَّل الأساس الشَّخصاني المركزي في عالم الرِّواية، وحين غاب ظهر ابنه «**الحاج خالد**» الذي برزت مبكرًا طبيعته الشَّخصانية المميّزة وتسلَّم راية القيادة من أبيه و واصل المشوار على أفضل ما يكون، وما لبث أنْ ظهر الأخ الآخر «**الحاج سالم**» بعد غياب الحاج خالد، وتمظهرت في السِّياق ذاته شخصية «**ناجي**» ابن الحاج سالم وقد تخلّت عن لقب «الحاج» لتواصل المسيرة ذاتها، وكأنَّ الشَّخصية لا تتغيَّر إلا بالتَّواصل الجيلي الاسمي على الرغم من الفروق الفردية الشخصانية بين شخصية مركزية وأخرى. وتنوَّعت الشَّخصيات الأخرى وتعددت وتلوَّنت على وَفْق السِّياقات الاجتماعية والثَّقافية والإيديولوجية، وتشكَّلت روائيًّا ضمن أُطُر ومُناخات عمَّقت البنية التِّقانية والتَّشكيلية في الرِّواية، وتمكَّنت بحكم كلِّ مواصفاتها من أنْ تجيب عن أسئلة السَّرد في الرِّواية وتُسهم في ضبط معماريتها وتوصيل مقولتها. كما انطوت الرِّواية أيضًا على عدد معقول ومناسب من الشَّخصيات النسائية حضرت بتنوُّع محدود يعكس بطبيعة الحال حضورها الاجتماعي، ولعلَّ الملاحظة السيميائية التي يمكن توكيدها في هذا السِّياق ذلك التَّناسق الجمالي والإشاري بين الخيول والنساء، كقيمة سردية تدعم البنية التِّقانية فيها.

الراوي كلِّي العلم سار على حافَة المؤلِّف الضِّمني، وهذا سار على حافَة المؤلِّف الحقيقي، في اشتباك لا بدَّ منه للتواصل الحيِّ مع أحداث الرِّواية والاندماج بفضاءاتها والتفاعل مع رؤاها، وجاء الراوي على وَفْق ذلك متسلِّحًا بالمعرفة التّاريخية المسبقة وبشهادات حيَّة، أشار إليها المؤلِّف الحقيقي في عتبات الرِّواية المتعدِّدة، وفي أحيان كثيرة يتحوَّل الرّاوي / المؤلِّف الضِّمني /

المؤلِّف الحقيقي إلى مَروي له حين تظهر أصوات الشَّهادات الحيَّة بالحروف المائلة.

ولنا أنْ نشير إلى مفارقة ظهور الرِّواية الأولى «زمن الخيول البيضاء» في خاتمة الملهاة، بعد إذْ كان مقرَّرًا أنْ تكون أولها، أو تكون هي فقط، ونتساءل هل تأثر الكاتب وهو يكتب هذه الرِّواية بكتابة الروايات التي مثَّلت التّاريخ اللّاحق، وهل خضعت لسلطة الزمن اللّاحق الذي جاء بعد كتابة أوَّل رواية في الملهاة بسنواتٍ عدَّة؟

تداخل الفضاءات وتزمين المرويّ
المقترح المنهجيّ للقراءة

تقترح هذه القراءة استنطاقًا تأويليًّا لأكثر من تمركز علاميٍّ «سيميائي» وأكثر من تشكيل بنيويٍّ حفلت به رواية (نادر السباعي) «السبع الأشهب»[١٧]، وتسعى في هذا السَّبيل إلى شَحْذ آليّاتها وتفعيل مِجهرها لمقاربة أهم المستويات السَّردية للرواية، في ضوء ما تتيحه قوانين النوع من معطيات، وما تجترحه حداثة مستويات أخرى مغايرة خارج سياق النَّمط ومألوفية المواصفات.

يتدخَّل عنوان القراءة أولًا في رسم مشهد المقترح المنهجي وتأصيل قواعده وفتح مسارات خطوطه دخولًا في المتن القِرائي، ومن هنا تأتي أهمية وصف هذا العنوان منهجيًّا على النحو الذي يتجلّى ميدانيًّا في مساحة المتن.

تنهض الرِّواية أصلًا على فكرة تعدُّد الفضاءات، وتستجيب هذه التَّعدُّدية لآلية ضخّ المروري بالزمن «تزمين»، لخلق أعلى إحساس ممكن بسلطة الزَّمن السَّردي الضاغط على حركة أنساق المروري وتشكُّلات نسيجه المتَّصل أحيانًا والمنقطع أحيانًا أخرى، استنادًا إلى إستراتيجية الاتصال / الانقطاع المؤلِّفة لعمل الأنساق والمحدِّدة لوظائفها في السَّرد. تشتغل الذاكرة الساردة

على توجيه التاريخ المقصود والمنتخب روائيًّا نحو منطقة السَّرد، لإفراغه من حسِّ الوثيقة وشَحْنه بطاقة الحكي والقَصِّ، بما يجعله مؤهلًا للارتقاء إلى سردية الحلم على النحو الذي تذوب فيه الفواصل التقليدية بين الأزمان المتباينة، بحيث تقف كلُّها على خط انطلاق السَّرد في تجاوز ظاهر.

تستجيب هذه الصورة الرِّوائية في تقييد الأزمان المختلفة داخل إطار تلقٍّ بصريٍّ واحد لمقصدية السَّرد، في إحداث تماهٍ زمني وتناصٍّ تاريخي بين الحكايات المتوالدة عبر الزمان والمكان والحدث والشَّخصية.

الحضور السَّردي للحُلم حضور متطلِّع، ينسج صورته عبر حنين طاغ إلى إشراقات الماضي وهي تتجسَّد في المكان والشَّخصية، بعيدًا عن جَلد الذات وتعنيفها، وتحميلها مسؤولية الإحباطات والخيبات والهزائم المتتالية، كما هو سائد في عموم المشهد الرِّوائي العربي، بل على العكس من ذلك، فإن رواية «السبع الأشهب» تقدِّم سردًا هادئًا رشيقًا، يتحرَّك في جسد المروي بتهذيب ولياقة عالية، ويمضي متطلِّعًا نحو آتٍ مشرق يمكن تلمُّسه واضحًا في ذلك الصَّدى الخِصب الذي يُظهره إيقاع الرِّواية .

بؤر السَّرد وموجِّهاتها السيميائية

اشتغلت رواية «السَّبع الأشهب» في مستوًى مُهمٍّ من مستويات إستراتيجيتها السَّردية على نظام البؤر أو المكامن السَّردية، وهي تتمخض عن موجِّهات ذات سيميائية تضاعف من طاقات الدَّلالات المتشظية وتعميق خصوبتها. يمكننا رصد أهمِّ هذه البؤر، وهي بؤرة أسلوبية يكشف فيها الرّاوي عن سرِّ الطريقة السَّردية في رواية الإحداث؛ إذ تنهض على قلب النِّظام الأسلوبي لسرديات ألف ليلة وليلة، من «شهريار» مرويًّا له على راوٍ، بكل ما ينطوي عليه هذا الانقلاب من انزياحات فضائية وسيميائية. وتنطوي البؤرة السَّردية الثانية التي يمكن أنْ ندعوها بـ «اختراق الحجاب» على قضية بالغة الخطورة تتعلق

بفلسفة المعنى الرِّوائي وإسراره، مُفتتحة بوابة الدخول إلى منازل السَّرد.

وهكذا كشف الابن ذات يوم حجاب الصوف – ما أجرأه ! – فاستحق الطرد من الأسرة العريقة.

إن إشارة الطرد بمحتواها السيميائي توجِّه نحو السَّبيل إلى دخول فضاء السَّرد، فهو طرد مُضادٌّ من الخارج إلى الداخل السَّردي. أما البؤرة السَّردية الثالثة فهي قضية «الشامات» المرتبطة بالأنوثة من جهة، وبالتناسخ من جهة أخرى، فحين يلتقي الرّاوي بأنثى يكتشف أنها منسوخة من خلال وجود «الشامات» في أماكن محددة من جسدها، هي نفسها عند أنثاه المفقودة.

قلت، وأمارات الاستغراب تلوِّن صوتي: «ما هذا؟ من أين حصلت على هذه الشَّامة؟ إنها مرسومة بعناية!»

« أنا ضد أدوات التَّجميل، يا عزيزي.»

« قلت: وفي الموقع ذاته ... أيعقل؟»

ثم انفجرت ضاحكة: « إذا كنت مغرمًا بالشّامات أيها الكاتب الحالم... فإن عندي كثيرًا منها!»

« تقصيدين أنك تملكين واحدة على الثدي الأيمن مثلًا؟»

ضحكت باستغراب، ثم قالت: « كيف عرفت؟ حكيم رُوحاني حضرتك؟»

قلت بلهجة الواثق: « وأخرى على البطن، فوق السُّرَّة؟»

« أكيد أنت ساحر عظيم!»

قالت تلك الكلمات ثم تساءلت: « ما حكاية الشّامات؟ هل أنت مغرم بها إلى هذه الدرجة؟ يا إلهي، لقد توغلت بسرعة في المناطق المحرَّمة!»

« حتمًا لأنني أعرفك منذ زمن بعيد!»

وتظهر «الشّامات» نفسها عند المرويِّ له الأول «وردة – الأنثى» عبر ردِّها المتضِّمن تعليقها على رسالة الرّاوي:

ما هذه الحكاية الرائعة؟ يحسب القارئ في البداية أنها من الحكايات الخارجة عن السِّرب! تفصح عن الذات وَفْق مُناخات السَّير بأسلوب دقيق ترتبط بنسيج الرسائل المتتابعة، أرى «الشّامة» هنا تذكرنا بأنوثة المرأة! وطرافة الخيال هنا تشدُّنا إلى القراءة بقوة.

لقد وضعتها في هذه الحكاية بين جمال المتخيَّل وروحه الخرافية، هل تصدق أنني أمتلك الشّامات ذاتها.

كما تظهر عند المروي له الثاني «نسرين – الأنثى» بقولها المراوغ:

«حتما! أنا اختلف عن وردة، ولكن قد أكون الوجه الآخر، ولو كنت أمتلك شامات الأنثى نفسها.»

في إشارة سيميائية واضحة إلى هذا التداخل الحاصل في صورة الأنثى المتشظِّية إلى أشكال متعدِّدة في الرِّواية، واتحادها في معطًى تعبيريٍّ واحد. وتتحرك حكاية الصُّرة الثقيلة التي أخفاها الجَدُّ عند الجَدَّة في مسار الرِّواية بوصفها بؤرةً سردية، تختزن شبكة من الدَّلالات التي تتوافق سيميائيًّا مع فلسفة المعنى في الرِّواية ومنهجها في صناعة الإحداث:

تضيف الجَدَّة وهي تتنهد: « عاد جدُّك يومًا في وقت متأخر. يحمل تحت إبطه صُرَّة ثقيلة، قال وهو يلهث: خذي! أخفي هذه الصُّرة ولا تدَعي يدَ مخلوقٍ تصل إليها.»

ولا تتوقف هذه الحكاية عند حدود تفجير دلالات التَّستُّر والإخفاء والحجب، بل تعميق صورة التَّداخل الفضائي بين الشَّخصية المركزية «الجد» وإحدى الشَّخصيات المتشظِّية منها «السيد الفراتي»، على النحو الذي يصعب فيه الفصل بينهما لتداخل أوراقهما وتشابه خَطَّيهما:

أما حكاية الصُّرة التي علمت بخبرها في يوم من الأيام، فقد جعلتني أعيد النَّظر للتفريق بين أوراق جدي وأوراق السيد الفراتي، ولكن الأمر كان عسيرًا

نظرًا للتَّشابه الغريب بين خطَّيهما! وجدت نفسي أقول: «إن سِيَر الرجال العظام تتشابه دائمًا رغم الاختلاف بينهم، لا تستقرُّ في الذَّاكرة سوى صورةٍ واحدة مُفخَّمة، ولكنها مضاعفة دائمًا.

إذ يقود هذا التَّداخل والتَّشابه الغريب إلى إسقاط فكرة التفريق، والتَّعامل مع هذه المعطيات بروح الصورة الواحدة. ويمكننا داخل هذا المنظور فهم الإشارة التي تأتي لاحقًا إثر غياب السيد الفراتي على لسان الجَدَّة وهي تصف الجَدَّ بقولها:

انقلب حاله منذ ذلك اليوم وكأنه انشطر نصفين.

تعزيزًا لهذا التوصل الخاص بالتَّداخل الشَّخصاني.

ولعلَّ من أهم بؤر السَّرد التي قدمتها الرِّواية على أنها مقولة إستراتيجية خطيرة من مقولات هذا العمل، تلك التي تختص بمعالجة تقانات الزمن السّارد واستجابتها لفكر المقولة وأطروحاتها، في إظهار فكرة صراع الغرب والشَّرق بأشكاله المختلفة وبوصفه صراعَ عقد؛ إذ يتساءل الرّاوي مرة:

لِمَ هذا العداء كله؟ وهل عداء أوربة هذا مكافأة لنا على هدايانا لهم، من فن وعلوم وفلسفة؟

ويحلِّل مرة ثانية شكل مصيرنا بإزاء حالات المُستعمِر:

وضعت الحرب أوزارها، كانت الطّامَّة الكبرى التي وقعت على كاهل أحلام أمراء العسكر، الذين اختاروا التَّحالف الدَّولي الخاسر!

وابتدأت تظهر خارطة جديدة، تتعلق بما سمي بتركة « الرجل المريض.»

ليقدِّم نسخة الأنا فيما يُروى من مَرويات:

وكانت تعقُب هذا الخبر أخبار أخرى تروي حكايات، وكأنها أحلام تلك الرَّصاصة الأولى التي أطلقها شريف مكة، إيذانًا ببدء ثورة ضد الحكم التُّركي.

وبعث التّاريخ المُستقطع من الذّاكرة العربية على يد شخصية الجَدِّ:

أطلق جَدّي على ولده قبل أنْ يولد بـ (الزغل) لقبًا قد ترسخ في ذاكرته، من تاريخ السُّلالة ذات الأصول الغرناطية. وكان يردِّد كالحالم: كيف تزول بلاد وفيها رجال مثل الزغل، (ويضيف آهةً حرَّى من صدره) ما تزال غرناطة موجودة، إنها لم تسقط.

وصولًا إلى ضفاف الاستعمار الحديث:

كان بعضهم يتساءل: «ماذا تريد فرنسا أنْ تفعل؟» يجيب جَدّي: «دولة قوية تقوم باحتلال الشُّعوب الضعيفة.»

مواجهًا كلَّ ذلك بخلْق معادل في الأنا بإمكانه مجابهة الآخر، عبر التأكيد المستمرِّ على معنى القوة ودَلالاتها في صورة المخلِّص «السَّبع الأشهب»، وهو يسعى إلى كنز المعنى، إذ ينفعل الرّاوي بذلك:

شَدّني إليها ذلك البريق الذي يدغدغ مشاعرنا بأهمية القوة! ويمكن أنْ نكرر تلك العبارة التي ترددت عن جَدّي: «هذه القوة لا يمتلكها سوى شيطان.»

أو ما تعكسه مرآة المَرويِّ له (نسرين) من معطيات تتصل بهذا المفهوم:

استمر يا عزيزي في الكتابة كي توقظ الأمة كما أيقظها شيخك الفراتي وهو يتجول في المدن... أنت أيقظت فينا روح (ياقوت العرش)، وهو يبث دفء الموروث الشَّعبي وطزاجة الخرافة التي تمتلك تماسكًا ضروريًّا للأمة في أوقات المحن، لقد أحببت جدك سواء أ كان حقيقة أم مجازًا، فـ (السَّبع الأشهب) في تجلياته، نحن في حاجة إليه في هذه الأيام في لوبانه عن المعنى.

فضلًا عما ينطوي عليه هذا القول من مسائل تتعلق بفنية النوع الأدبي وتناصّاته.

الافتتان بالمكان وتوسيع إطار السَّرد

لا يضاهي الشَّخصية بوصفها محور الشُّغل السَّردي في رواية (السَّبع الأشهب) عنصرٌ آخر من عناصر السَّرد سوى المكان؛ إذ تكتسب بنيته عمقها

عبر توازيها في إستراتيجية التسمية مع الشَّخصية المركزية (السَّبع الأشهب / حلب الشهباء)، وتأخذ أنثويَّتها وضعها الفاتن في مقابل التصعيد الحاصل في ذكورية الشَّخصية، بكل ما يتيحه ذلك من فرص تتمظهر فيها الدَّلالات وتنشط فيها فعاليات السَّرد. يظهر سرُّ المكان المعدِّ ميدانيًّا لأحداث المسار السَّردي الأفقي للرواية ظهورًا عبقريًّا من خلال الشَّهادة التي تقدمها (وردة)، بوصفه مرويًّا له عاكسا دائمًا لتطوُّرات الفعل السَّردي، وهي تسعى إلى إخضاع منطقة معينة من مناطق السَّرد لنشاطها من خلال الإيحاء بالانتماء:

تصور، لقد فهمت من أحاديث والدتي أنَّ بداية حياتها الزوجية كانت في مدينتك الشمالية، وتؤكد عند حملها بي كانت تحت السماء التي تظلك، وهذا ما يفسر لي سرَّ انجذابي للشَّهباء ... تلك المدينة التي لم ييسر لي اكتشاف عظمتها عن قرب.

ويأخذ التَّدخل في تفاصيل بنية المكان دورًا خاصًّا في إطلاق إشارات سيميائية تجعل من المكان بؤرة سردية باثَّة ودائمة الإشعاع:

كان (سوق المدينة) القديم بما يتخلله من عدد الأسواق المتوازية والمتقاطعة، أحد المعالم الرّاسخة بالذاكرة، أراها من خلال ذاكرة طفل ما يزال يغتني خياله بتلك الظلال البهيجة للأشياء، عرف هذا الدُّكان الكائن في (سوق العِبي)، (السوق الذي تباع فيه العباءات) حيث عمل والده، وعمه الذي يكبره بسنوات، والجد الذي قام قبلهما في تأسيسها.

إذ يتركز الثِّقل العلاميُّ في (سوق العبي)، وما تتمخَّض عنه هذه الإشارة من إثارة لدلالات الحَجْب والاختفاء والسِّرية، على النحو الذي يبقى فيه المكان مستقلًّا عصيًّا على من يحاول فتح ثُغرة فيه، أو إباحة إسراره وفَكَّ حُجُبه:

تصور! كيف يمكن لمدينة بهذا الاتساع والعراقة أنَّ تُحاصر؟ أ... أجل! لقد حاول الإفرنج والصَّليبيون والمغول مرارًا ... ولكن هل أفلحوا؟

وفي مقابل هذا المكان الأليف يقدِّم الراوي بؤرة مكان مضادٍّ، بحساسية أسطرة أكبر على المستويين الشَّكلي والدَّلالي، يجعل بصر (السَّبع الأشهب) يصطدم بغُموض هذا المكان (السجن / القبر) ولُغْزه، حيث تصبح الأسئلة أكبر وأشدَّ تعقيدًا:

وعندما اقترب أخيرًا، أحسَّ بما يشبه الخوف من ذلك المبنى الذي يصدم البصر، تساءل: أي مهندس معماري تمكن من بناء هذا القصر، الذي يبدو كلُّ شيء فيه بالغ الكآبة، وتصور أنَّ هذا البناء المتربع على قمة (جبل العظام)، هو واحد من القلاع العتيقة التي تحيط بها أسوار عالية! شعر بالتعب وهو يجاهد في البحث عن مدخل! ظلَّ يلف ويدور حول الجدار العالية عدة دورات، دون أنْ يهتدي إلى ثقب إبرة يفضي منه إلى الداخل: ما هذا التحصين الغريب؟ وفي الدورة السادسة أقرَّ أنَّ أبنية كهذه تحول دون الاستيلاء عليها، نظرًا لاختيار البقعة النائية الأكثر جهدًا في بلوغها، وقرر أنه لن يكمل الدورة السابعة، مفضلًا العودة، ولكنه تفحص النوافذ الكثيرة المغلقة لعله يجد من يسأله عن طريقة للوصول إلى هذا المكان الخالي من بريق الحياة! ثم راح يقول في نفسه: يا الله ... كم من الأسرار تخفيها هذه الحجارة الكئيبة ...

وأخيرًا عرف الباب السِّري المُموَّه بطريقة عجيبة ...

أريد أن أسأل هذا السؤال: «برأيك من أطلق اسم (قصر المرايا) على هذا المكان الموحش؟»

وبذلك يظهر المكان المضادُّ في مساحة العمل السَّردي مواجهًا / موازنًا للمكان الأليف ومستودعًا لإسرار (الآخر) وخفاياه.

ولا يتوقف الافتتان بالمكان عند حدود الفعل المكاني الميداني، بل يتصل اتصالًا فضائيًّا دالًّا بالزَّمن في توسيع فعّال وعميق لإطار السَّرد:

وصلنا تلك اللحظة إلى تُخوم الصحراء، أخذت أنظر باستغراب، هتفت في

نفسي: «يا لمهابة تلك الصحراء الممتدة ...» ثم قال بلهجة مهزومة:
« ماذا تفعل هنا؟»
أطلق صرخة دوَّت لها أطراف الصحراء:
« ويحك! هل ضيعت المعنى، أنت أيضًا؟»
ثم لفني هدير عاصف.
« من هنا انطلقت الرّايات ... حيَّ على الصلاة.»

إذ يأخذ بُعدًا حضاريًّا يشكِّل عبر هذه الصَّرخة الممتلئة بالتاريخ والتَّجربة «ويحك! هل ضيعت المعنى، أنت أيضًا؟»، فالصحراء هي حضارة الأمس التي غذت حضارة (الآخر) الراهنة بكل معانيها و إنجازاتها:

نعم، لقد شيَّدوا وبنوا و وسَّعوا أسوار قلاعهم في اتجاهات شتى، ولكن بمخزون تلك الروح الوافدة من الصحراء العربية.

وبذلك تنهض فتنة المكان في الرِّواية على التَّعامل السِّردي مع المكان، بوصفه أفقًا فضائيًّا يتداخل مع الزمن والحُلم والذاكرة تداخلًا جدليًّا حميمًا، يتمخَّض عن عجينة سردية تشتغل فيها أصابع الرواي الماهرة بما يخدم إستراتيجيات السَّرد في الرِّواية.

تمركز الشَّخصية وأسطر المروي

تُهمين شخصية الجَدِّ «السَّبع الأشهب» على فضاء المروي هيمنةً تكاد تكون كليَّة – أفقيًّا وعموديًّا – إذ يفتتح عنوان الرِّواية بها بحيث تتوزع ألوانها ومظاهرها «ماهية وأفعالًا ومقولات وحكايات» على لسان الرّاوي كلي العلم والرُّواة الضِّمنيين، وهم يدفعون بمَرْويّاتهم الثانوية على شكل شهادات أو حكايات أو إسرار، لتصبَّ في نهر الشَّخصية، تُغذّيها بلون ما كلَّما استدعى أمر تطورّها ونُموها ذلك. لا شكَّ في أنَّ تكاتف جهود هؤلاء الرُّواة وفتح معطيات السَّرد وتِقاناته الشَّكلية أمامها بكل حرية، يقود إلى فعل سرديٍّ

خاص في العمل الرِّوائي والقصصي يمكن أنْ ندعوه بـ «الأسطرة»، أي الارتفاع بفعاليات الشَّخصية المركزية وأنشطتها من أرضيتها الوقائعية على نحو فضائي يقارب الأسطورة.

يمكننا في هذا السبيل فحص الأسلوبية المتميزة التي قادت إلى بعث شخصية الجدِّ «السَّبع الأشهب» بعثًا أسطوريًّا في الرِّواية، ابتداء من بنية العنوان «السَّبع الأشهب»؛ إذ إن «السَّبع» هو أحد أشهر أسماء الأسد وأكثرها قربًا إلى الحس الشعبي والذاكرة الشعبية، فمعظم السَّرديات العربية المتمثِّلة بالسِّير الشَّعبية والحكايات الخرافية ونحوها، تكاد تتفق في معظمها على استخدام هذا الوصف؛ لذا فهو يكتسب طاقة سردية ومخزونًا سرديًّا هائلًا في الموروث الحكائي العربي.

وأضيف لها صفة «الأشهب» لتحقيق بُعْد سيميائي – خارج قوس الصِّفة المُحدَّد بتلويح اللون حين يخالط بياض شعره سوادًا – يتمثل بالتَّصادي الصَّوتي والدَّلالي والنَّوعي والجنسي بينهما وبين «الشَّهباء»، الصِّفة المؤنثة التي وصفت بها مدينة «حلب» المسرح المكاني لأحداث الرِّواية ، على النحو الذي يعلق صورة هذه المضاهاة بين الشَّخصية والمكان «أشهب / شهباء» في ذاكرة القراءة دائمًا. يضفي انتماء الراوي إلى الشَّخصية المؤسطرة «الجد / السَّبع الأشهب» حسًّا عاطفيًّا عاليًا على مُناخ الروي ويجعله أكثر حرارة؛ لذا يحاول الراوي منذ الإشراقات الأولى للمروي خلق هذا المناخ وإغراء أفعال القراءة للدخول فيه:

إن سلطان الخيال قد نما عندي، وتضخم، من كثرة الحكايات التي سمعتها عن جدي، باتت تقلقني تلك الصور البلاغية المتعددة الأشكال والألوان والشَّذا، ما يزال طيف هذا الرجل محفورًا في القلب، لا أعرف كيف نما هذا التاريخ، أو كيف تشكلت تلك الحكايات حتى أصبحت جزءًا مني وأصبحت جزءًا منها!

فيستعين مرة بـ (الجدة) أكثر الرواة قربًا من الشَّخصية:

إنَّ جدَّك قد جاب البلدان والأقطار والفيافي، ومر بمدن لا تخطر على بال. فكان يقيم حيثما يحلو له. لقد وهبه الله ثمانين يومًا، بدَّدها في الأسفار. عاش الحكمة والتصوف والتاريخ، وهو يبحث عن حقه باسم السلالة.

أو مجموعة رواة غير مُحدَّدين:

يوم مولده تردد في الدار قول: « هذا الولد سيقتل أمه!!»

واهتزت الدار، العريقة، لهذه النبوءة الموحشة!

الذين رأوا المولود- الذي قتل أمه حقًّا يوم ولدته في الشَّهر السابع من حملها - كانوا يستغربون أنهم يلمحون فيه علامة تدل على ارتفاع النجم، فكانوا يهمسون: « ما أجمله من مولود! كأنّ الشَّمس تجري في مُحيّاه!»

أو بخبرات الرّاوي كلِّي العلم نفسه:

من تقاليد هذا البيت أنْ يتزوج الأبناء في وقت مبكر، حفظًا للدّين، غير أن جَدّي الأقرب كان يرفض الامتثال لهذا التقليد، مما حيَّر الشَّيخ الكبير وخوَّفه من عواقب المصير.

أو بمَرويّات مُشاعة:

معظم الحكايات تقول إن جَدّي كان يحب امرأة، تلك التي أصبحت جَدّتي، تزوَّجها سرًّا وغادر وإياها مدينته إلى الأبد.

أو باستجابات المروي له الضِّمني «وردة»، وهي تمثِّل مرآة تنعكس عليها المرويات خارج مساحة السَّرد:

قصة حقيقية، فيها من التشويق قدر ما فيها من الغرابة، جدك شخصية تمتلك فرادتها، قتل أمه ساعة ولادته، كشف الحجاب، أحب وتزوج بالسِّرِّ، ثم غادر - هو وتلك التي أصبحت جدتك - المدينة إلى الأبد ... وماذا بعد؟ جدك الرائع جدير بأنَّ يكون بطلًا أسطوريًّا.

أو بالمَرويّات المدوَّنة العائدة إلى الشَّخصية:

ولعلَّ أسماء المدن الموشّاة بذهن جدي، وجدناها مبثوثة في أوراقه المتناثرة. ولكن ذكرها – في رأي جدتي – ارتبط بذكر النِّساء اللَّواتي دخلن حياته. كان غضبها يتصاعد كلَّما وصل إليها نبأ، أو خبر، أو رسالة، تشير إلى مكان إقامته، كانت تخمِّن أنَّ زوجة جديدة، الآن، في أحضانه.

أو بما يرويه الزَّمان والمكان عنه:

كان كثير البحث دائم التَّقصّي في خرائط البلدان، وأسفاره التي لا تحصى منحته ألقابًا عدة. ففي فلسطين ومصر عرف بـ(الحلبي)، وفي تلمسان بـ(المصري)، وفي فاس ومكناس بـ (التلمساني)، أمّا في جولاته المتتابعة لأواسط إفريقية عرف بـ(الشّنقيطي)، وفي بلاد الحجاز والعراق، فقد شاع عنه لقب (الغرناطي).

وتُحشد كل هذه المَرويّات لتقرِّر بأن:

الجد العظيم، ليس من الرِّجال الذين يؤمنون بالنُّبوءات وطوالع النُّجوم. ترك خلفه مجد الأسرة الدّيني ومشايخ الطريقة والزوايا والحلقات العامرة بالابتهالات والتقرب إلى الله، ليعيش على طريقته الخاصة.

وتدفعه بعيدًا لتجاوز المحيط والانتقال إلى مستوى الفعل الأسطوري (ذاكرة وحلمًا)؛ إذ:

وقف الجد مرة أمام مضيق جبل طارق مغالبًا أحزانه كان يتتبع خُطا الأجداد، كأبرع مقتفٍ للأثر! ترى عنده آثار إقدامهم حيث مروا. كان ينظر بعينين تفيضان بصور مهولة، ومراكب العبور تمضي إلى الشّاطئ الآخر... كثيرًا ما كان يداعبه الحلم .. العودة إلى أرض الأجداد غرناطة!

ولعل من أبرز مظاهر أسطرته قوة حضوره الطاغية المهيمنة حتى في حالة الغياب:

ما زال يحتفظ بقامته العالية التي صيَّرها الغياب أكثر سحرًا.

لا شَكَّ في أنَّ هذا الحشد من المَرويّات، وهو يشتغل على تمركز الشَّخصية

وتبئير فعلها السَّردي داخل مكوِّناتها، نقل الشَّخصية إلى فضاء الأسطورة عبر توسيع آليات الشَّخصية العاملة في حقول السَّرد، ابتداءً بماهيَّتها وخصائصها الرّوحية والمادية، أفعالها، لسانها (مقولاتها) حكاياتها، عنوانها، فضلًا عن استعدادها انطلاقًا من هذه المكوِّنات لنُموِّ الفعل الأسطوري وتفعيله.

ويمكن ملاحظة أنَّ أسلوبية الأسطرة انتخبت سبيل الضَّخِّ الابتدائي لا المحوري، بحيث إن الشَّخصية تكاملت واستقرت على عرشها المؤسطر منذ الربع الأول من تشكل مساحة الرِّواية .

الأسطرة وانشطار الشَّخصية

تعد رواية «السَّبع الأشهب» روايةَ شخصيةٍ، وهذا ما سهَّل كثيرًا احتواء فعل الأسطرة واستيعابه، ولعلَّ من أهم فعاليات الأسطرة التي اشتغلت عليها هي فعالية الانشطار والتنويع التي خضعت لها شخصية «الجد»؛ إذ داخلها الراوي بشخصيات حاضرة في الفضاء الرِّوائي، وأخرى مُهيمنة على فضاء الذاكرة، على النحو الذي يجعل نسغها يتوغل في الماضي والحاضر والمستقبل، مكونًا سلسلة مترابطة نامية في الزمن.

وتأخذ صور الانشطار والتنويع أساليب مختلفة، إما بالتَّماسِّ والمقابلة:

يا الله كثيرًا ما كنت أحلم بتلك الصورة المفخَّمة: أ هذا هو جدي حقًّا؟

إن صورة الفاتح العظيم ابتدأت تظهر: ها هو ذا «أبو عبيدة بن الجراح» وهو يتمايل على حصانه، يعبر «باب قنسرين» فاتحًا هذه المدينة سلمًا: هل جاء بسرعة الريح، ليستقر في هذه الواحة ويستريح؟

وأما بخلْق شخصيات استثنائية وظيفتها الأساسية تفعيل دور الشَّخصية المركزية ومضاعفة طاقاتها السَّردية:

ما من رجل في المدينة يجهل مناقب الشَّيخ الشَّهير (ياقوت العرش)! ولقد عرف هذا الشَّيخ خبرَ قدوم جدِّي إلى المدينة قبل أنْ تطأ قدمه عتبتها. يبدو

أنَّ هواتف الروح قد انبعثت بين الأقطاب تبلغ رسالة ذات معنى.

أو الإشارة إلى رمزية التَّسمية وتشفير فعلها السَّردي:

اسم (الشَّيخ الفراتي) أو (السَّيد الفراتي) اسم مستعار، وتبين أنه سليل أسرة الكواكبي العريقة، وهو صاحب الحق في منصب (نقيب الأشراف)، هذا اللقب الذي طالما توارثته الأسرة أبًا عن جد منذ عهود بعيدة.

ليضعها على خط شروع سرديٍّ واحد، ينعكس من خلال المروي له (وردة) بقولها:

ما أدهشني هو بروز قامات شاهقة لها وَقْع مؤثِّر عند القارئ الجد العظيم ... الشَّيخ ياقوت العرش ... الشَّيخ الفراتي.

ثم الإحالة على مناطق شخصانية مضيئة في التّاريخ العربيِّ الإسلاميِّ:

نجد الحجارة هنا وقد لامستها أيدي شعوب الأرض، ولكن اللمسة الأخيرة ممهورة بمدفع محمد الفاتح.

والكشف الذي ينهض به المروي له (وردة) عن منطقة رمزية من مناطق الشَّخصية:

كنت أعرف أشياء بسيطة عن (عبد الرحمن الكواكبي)، رسائلك الرائعة أضاءت لنا خفايا عظيمة من حياة هذا الإنسان، ما أشقَّ معاناة هؤلاء الرجال ... كادوا أنَّ يكونوا أنبياء.

وتصريح الرّاوي كلِّي العلم بمناطق رمزية أخرى:

إنني معتكف الآن مع أوراقي كما كان حال جدي البعيد (أبي عبد الله الصغير) يكتب مذكِّراته، يدون أحداث سجنه في أسره القاسي: إنه أتعس إنسان من (بني نصر)، أضاع حقه باسم السُّلالة، كما حدث لجدي الأقرب (السَّبع الأشهب).

أو:

مدينة أبو فضل الخشاب ... لقد ذبح روحه كي ينقذها من غدر الحشّاشين

والسُّقوط بيد الصليبين.

رجل مثل هذا أيقظ الشَّرق برُمَّته. هل يمكن أنْ يموِّت تلك الروح؟

إن هذا التَّعدُّد والانشطار الكبير في وجوه الشَّخصية يدفع شخصية الجد المؤسطَرة نحو تمظهرات سردية أعلى وأكثر انفتاحًا، في حين تشتغل هذه الوجوه في الفضاء الرِّوائي بوصفها مرايا للشَّخصية تضاعف صورتها وتعكس منطلقاتها وأفعالها.

فن الرسائل ومكوِّنات السَّرد

اعتمدت الرِّواية على فن الرسائل في تأسيس إطارها السَّردي، ويقضي هذا الاعتماد في إحداث تغيير جوهري في نظام المكوِّنات السَّردية لمؤلِّف الرِّواية من راوٍ ومَرويٍّ ومرويٍّ له؛ إذ إن المواجهة بين الراوي له وسرية الاتصال بينه وبين الراوي عبر المروي (نص الرسالة).

المروي له هنا متدخِّل وفاعل ومرآة أيضًا، لذا فإن الرّاوي يحرص على بقاء المروي له ماثلًا في المشهد:

ما أخشاه أنْ يجهض مشروع الرسائل التي بيننا.

وتدخُّله يَطال مفاصل سردية مهمة في مكوِّنات السَّرد؛ إذ نجد (وردة) وهي المروي له المركزي تستجيب استجابة نقدية للمروي – الرسالة:

ماذا أقول وأنا أزداد التصاقًا مع تلك الحكايات رسالة بعد أخرى! والأحداث التي أتلقاها تحمل تنويعًا مدهشًا دون أنْ تفقد الرِّواية وَحدتها المتماسكة... أجدها خالية من التَّكرارات والمألوف الذي نراه في سيل المكتوب هذه الأيام.

ويحصل تدخُّل آخر للمروي له (نسرين)، وهي تمثِّل وجهًا آخر من وجوه (وردة)، في سعي جديد لتفعيل الدور وتوسيعه:

أعتقد أنَّ دوري سيكون ذا شأن في أحداث الرِّواية.

وتتجاوز ذلك إلى حد طرح سؤال نوعيٍّ مُهمٍّ يتعلق بجدوى هذه التِّقانة

في التَّواصل؛ إذ تبدو تقليدية متخلِّفة بإزاء الانقلاب المُرعِب الحاصل في تقانات الاتصال الحديثة، لكنَّ السؤال هنا ليس تقانيًّا، بل هو فنيٌّ أجناسيٌّ ينطوي على عناصر خاصَّة جدًّا، لا تتمكن وسائل الاتصال الحديثة مهما بلغت مراحل تطوُّرها من توفيرها:

أفكر أحيانًا: لماذا الرسائل ونحن في عصر الاتِّصالات السَّريعة؟ يقينًا لسوف يظلُّ هذا الأسلوب في التَّواصل الإنساني، مهما تطورت وسائل العلم، لأنه الأسلوب الأبقى لتلك اللحظات المُعبِّرة، فإن الكلمات المكتوبة هي الباقية، لأنها تنقل للآخر الذوق، والرائحة والأسلوب، وتجلِّيات الروح.

إذن ثَمَّةَ أشياء لا تتمكن الوسائل الصِّناعية من خلْقها، هي نتيجة لتفاعل الأصابع مع القلم والورقة (الذوق، الرائحة، الأسلوب، تجليات الروح) بذلك الحسِّ العالي والاندماج الكُلِّي بالمفردة والتعبير لحظة الكتابة. ويختتم الراوي رواية أحداثه بالتأكيد على حضور فن الرسائل؛ إذ أتاح له ذلك التَّصرُّف بالإحداث بحرية كاملة، متلاعبًا بالزمان والمكان والحدث والشَّخصية من دون التزام بأي قانون من قوانين النَّوع الرِّوائي، محقِّقًا بذلك مستوًى تجريبيًّا آخر تمكن من تمريره باعتماد فن الرسائل إطارًا سرديًّا للحديث الرِّوائي، قد تداخلت فيه الفضاءات وأُخضع الزمن فيه لتحوُّلات كبرى استجابت لمنطق الكشف الرِّوائي في الرِّواية، لذا فهو يخاطب المروي له الماثل (وردة – نسرين) بما يفيد أنَّ الفنَّ المشترك بينهما هو الرسائل:

لا أحب أنْ أختم رسائلي، ولم أرغب في أنْ تكون الرسالة الأخيرة، لأنه ما يزال في الذّاكرة حكايات لن تنتهي بنبض الكلمات! حكايات (الجد العظيم)، أساطير لا نهاية لها! كيف يمكن أنْ تنتهي ونحن ننظر إلى رمال الصحراء وقد دنستها رياح الحرب الغريبة والظالمة!

هذه الأحداث واجهتني وأنا أكتب رسائلي، سيطرت عليَّ وهزَّت مدينتي والمدن الأخرى.

بما يوحي بقابلية (الرِّسالة) بوصفها نصًّا مفتوحًا قابلًا لنقل الحكايات المؤسطَرة من جهة، ومن جهة أخرى تعرض موجِّهًا مكانيًّا خطيرًا جدًّا في الرِّواية (الصَّحراء) للفعل (دنستها)، يحرج فلسفة الرِّواية التي تنهض على إضاءة الروح العربية، وقد مثلت (الصحراء) ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا بؤرة هذه الروح. ولا بُدَّ لنا ونحن نفحص تدخل فن الرسائل بفن الرِّواية في (السَّبع الأشهب) أنْ ننتبه إلى حيلة سردية سعت إلى ترسيخ تقنية الرِّسالة في ذاكرة متلقّي الرِّواية ، إذ ابتدأ العمل بخمس رسائل متلاحقة تنطلق من المروي له إلى الراوي من دون جواب، بما يمثل استدراجًا سرديًّا لتفعيل هذا الفنِّ، وفرض هيمنته الإطارية الشَّكلية على الرِّواية .

ومن أجل فتح أُفق الرِّسالة على معطيات جديدة، فإن رسائل أخرى تدخَّلت في شبكة الرَّسائل المُقفلة بين الراوي من جهة و وردة ونسرين من جهة أخرى؛ إذ وصلته رسائل من ابن عمه المُتماهي معه عقليًّا وعائليًّا، ومن (ليلى) القاصَّة المُتماهية معه فنيًّا وإبداعيًّا.

المكونات السَّردية وتنويع أساليب الرَّوْي

تطرح رواية (السَّبع الأشهب) مكوِّناتها السَّردية على نحو مجسَّم، فالراوي كلِّي العلم يقدم روايته الكلية عبر تقانة فن الرسائل، وما تتمخَّض عنه هذه التِّقانة من سرد مقطوع يخضع لآلية رسم المَشاهد واللَّوحات، فضلًا عن اعتماده على تعدُّدية المَروي بتعدُّد مصادر السَّرد، فالجَدَّة تروي، والعم شيخ السّوق يروي، والشَّخصيات المُتماهية مع شخصية الجَدِّ تروي، وأوراق الجدّ – كتابةً – تروي، والحفيد يروي، والرجل – العم الأصغر – يروي، وتصب كل هذه المَرويّات في النهر المتدفِّق للمروي – الأصل، وتتنوع أساليب الروي عند كل راوٍ من هؤلاء الرُّواة ولا سيما (الجَدَّة)، تلك الشَّخصية المتفاعلة أسطوريًّا مع شخصية (الجَدِّ)؛ إذ يصف الرواي الحكاية – النَّواة بأنها تتكرر:

مئة مرة، وألف، لكن جَدَّتي ترويها في كل مرة بطريقة مختلفة ومفعمة بالحرارة فكأنها وقعت في التَّوِّ واللحظة.

أما الرؤية التي اعتمدها الراوي كُلِّي العلم هنا فهي رؤية من الخلف، رؤية فاحصة مدقِّقة عارفة، مُستوعبة للتاريخ وقادرة على التَّوقُّع:

ما أزال أعتقد بوجود عين أخرى، من يمتلكها يمكنه أنْ يلتقط العصور الأقدم.

وإنها في قلوب النّاس المرمية في المدن القديمة التي أُهيل فوقها التراب.

وذلك لأنه من البِنى الأساسية التي نهضت عليها الرِّواية في هذا السِّياق هي بنية الغياب.

ويحضر المروي له حضورًا طاغيًا وفاعلًا بحكم قيام العمل على تِقانة فن الرسائل، ممثلًا بالفتاتين المعجبتين اللتين تتداخل إحداهما بالأخرى، وتتداخلان معًا بشخصية من شخصيات الرِّواية (النِّسوية) التي تظهر في عالم الغياب الرِّوائي (الذّاكرتي والحُلمي)، بما ينشئ مقابلًا بين الفضاء الذُّكوري والفضاء الأنثويِّ في الرِّواية، وثَمَّةَ إشارة سريعة وخفية إلى إمكانية تدخُّل الحِسِّ الجسدي في العَلاقة:

كنت أتصور أنَّ عطر الورد يظل في منأى عن فوضى الحواسِّ، أرجو أنْ يحفظ حجاب المسافات شذا عطرك يا وردة الربيع.

لكنه محكوم بآلية الحجب والعزل لسبب يتعلق بفلسفة الرِّواية أيضًا.

المرويُّ له الأول (وردة) يمثل نافذة على الأفق المفتوح وجسرًا للرّاوي يصله بضفاف الحُلم، ودخول المَروي له الثاني (نسرين) يفتح أفقًا جديدًا للاتصال والقراءة، عبر خلْق تعدُّدية للمَروي له داخل حاضنة موحَّدة. وتتجاوز العَلاقة بين هذين المكوِّنين السَّرديين (الراوي والمروي له) حدود الفعالية التقليدية في تنظيم العلاقة، إلى حصول خُروقات يدفع فيها له الرّاوي

إلى التصرف بما يوحي أو يوهم بالخروج على مسار السَّرد، لكنه تصرف يقترح الجرأة – دفاعًا ضمنيًّا عن الأنموذج – ويخضع لرغبة المرويِّ له بوصفه موجِّهًا ودليلًا:

أخصك في هذه الرسالة بالحديث عن (الصُّوفية) بناء على رغبتك، ولكن ما أخشاه ألا ينسجم حديثنا التاريخي والفكري هذا مع السَّردية التي اتبعناها في رسائلنا السابقة! وليكن هذا! هذه المحاولة التي نقدمها هنا ليست مغامرة صعبة، بعد بروز تناصيات أغنت النُّصوص الأدبية. صحيح أنَّ الذاكرة هنا هي التي تتحدث، ولكن هذا لا يمنع من تدخل الكتابة على الكتابة وتشارك الذاكرة في تجلِّياتها. أرى في نهاية الأمر أنَّ الرِّواية العربية لا تزال في حاجة إلى جرأة المتخيّل، فيه تكشف الرِّواية نفسها كي تؤسِّس نَصَّها الجديد.

ولعلَّ من الموجِّهات الخارجية التي افتتح بها الرّاوي روايته مقولة مارسيل بروست «إن الذات الحقيقية للكاتب يعلن عنها فقط بين صفحات كتبه»، وأراد بها توجيهًا سيريًّا يتصل على نحو ما بشخصية المؤلِّف وأهداف التأليف. ويمكننا ملاحظة خاصية اللغة الرِّوائية التي تمكنت من خلق إيقاع روائي يفاعل بين المفردات التِّقانية التي نهضت عليها الرِّواية بنظام حركيٍّ يتَّسم بالهدوء ويبتعد عن الانفعال والحماس السَّلبي، ويعطي فرصة للتَّدفُّق والحرية والجرأة في الصياغة والتنظيم والتَّحكُّم بسَيْر العمليات السَّردية داخل الفضاء الرِّوائي. وربما كانت فكرة موضعة السَّرد داخل مكامن سردية تمثلت بالعُنوانات الداخلية الكثيرة، وهي تحمل إفادات تناصِّية مع عُنوانات في مناطق سردية مجاورة وبعيدة – مكانًا وزمانًا – استثمرت تِقانات السينما في المونتاج المشهدي و وصف اللَّقطات من جهة وتقانات فن الرسائل من جهة أخرى.

كما أنَّ هذه العُنوانات الدّاخلية تماهت مع الموروث الذي نهض في الكثير من مؤلَّفاته على هذه المنهجية، ولذلك صلة فكرية بفلسفة الرِّواية ومنهجها، وهذا ما يقودنا إلى الانتباه نحو فصل أسلوبيٍّ بين سرد الرسائل وسرد المروي المركزي، بما يعكس وعي الرِّوائي الأسلوبي والتِّقني، ويحفظ للرواية وَحدتها وتعدُّديتها في آنٍ معًا.

الفصل الثاني

المغامرة الجمالية
في تشكُّل الكون الرِّوائيّ

ثقافة الخبرة الرِّوائية: من سرد الحياة إلى حياة السَّرد

مدخل

مصطلح «ثقافة الخبرة» مصطلح ميدانيٌّ تقترحه قراءتنا في حدود هذه المعاينة لتجربة سردية مخصوصة، لها من فضاء المصطلح ما يؤهِّلها لدعم الحضور المفهوميِّ والاصطلاحي له، على النَّحو الذي يجعله قابلًا للتَّداول في كل مناسبة قرائية تقارب موضوعًا من هذا النوع وعلى وَفق هذا الإطار.

الخبرة العميقة التي ينظر إليها صاحبها المبدع على أنها مصدر ثقافيٌّ من مصادر تمويل التَّجربة، تتمخَّض بالضرورة في هذا المَساق عن شبكة من الرؤى والقيم والموضوعات التي يمكن أنْ تدخل في صُلب التَّجربة وتثري حيواتها، على النَّحو الذي تعتمد فيه التَّجربة على هذه الخبرة اعتمادًا جوهريًّا وتفصيليًّا؛ إذ تتزوَّد منها الكثير من المقوِّمات والمُفردات التي تجعلها قادرة على التَّحوُّل من منطقة تراكم الخبرة إلى منطقة تمثيل هذه الخبرة في الميدان الإبداعي.

أي إن فاعل الخبرة المشتغل هنا في حقل السَّرد ينقُل التَّجربة بآلة الخبرة وتِقانتها وفعالياتها الإبداعية من «سرد الحياة»، حيث تتمثَّل التَّجربة الحيوية

الحرَّة على أرض الواقع الطبيعي وتتجلّى وتتمظهر، إلى «حياة السَّرد» حيث يخلق السَّرد حياة متخيَّلة تَنهل من مَعين سرد الحياة الكثيف والخِصب والمتنوِّع، لكنها تبدع حياة تخييلية أخرى يملؤها السَّرد بالحيوية والنشاط والتَّبنين، وتُتلقّى على أنها تَجرِبة كتابية متخيَّلة لا عَلاقة لها بتجرِبة الحياة / سرد الحياة.

أنموذج الرِّيادة وطبيعة التَّشكيل الروائي

القاصُّ والروائي العراقي (فؤاد التكرلي) الذي وُلد في بغداد عام ١٩٢٧ قاد مع نخبة من زملائه قَصّاصي العراق حركة الرِّيادة التَّحديثية للسَّرد العراقي المعاصر، إذ تكاد ترتبط به – خصوصًا – حساسية الرؤية التَّحديثية في السَّرد القصصيِّ والروائيِّ العراقي في انبثاقتها الأولى، فقد تمكَّن من أن يحقِّق نقلة نوعية لطبيعة الكتابة السَّردية في السَّرد العراقيِّ، الذي كان ينهض بالدرجة الأساسية على سلطة الحكاية وهي تقدِّم كتابة لسانية على طريقة الحكواتي، من دون أن تتنكَّب الشُّروط الفنية التي تسهم في تحويل مسار الحكي إلى سرد فنيٍّ.

عمل التكرلي في أسلوبية بناء الشَّخصية الروائية على فعالية بعث الشَّخصية من الداخل وتشغيل كيميائها السِّرِّية، وعدم الاكتراث كثيرًا بالمعطيات الخارجية والاستغناء ما أمكن عن معاينة الشَّخصية محيطيًّا، بل اشتغل عميقًا على العناية القصوى بتخصيب البؤرة الشَّخصانية وإلهاب مكوِّناتها، وتشغيل مكيانيزماتها في مساحة عمل السَّرد من أولها حتى آخرها، على النحو الذي يُثري حساسية البناء الفني السَّردي في الرواية ويعلي من شأن عناصره، ويُظهر الشَّخصية قريبة جدًّا في فعالياتها وأنشطتها السَّردية إلى روح الواقع بحيث تكون قابلة للَّمس والتشبيه والإحساس.

اخترع الرِّوائي (فؤاد التكرلي) الشَّخصية البغدادية الأنموذجية بكل حرارتها ودَفْقها وحيويتها وتشكيلها المتجلّي والباطني، البسيط والمعقَّد،

الحركي والساكن، العفوي والقصدي، وعبَّر بذلك عن فهم ميدانيٍّ عميق لحقيقة الهندسة الشَّخصانية التي تعيد إنتاج شخصية الواقع بآلة التَّخييل، على النَّحو الذي تبدو فيه وكأنها هي، ولكنها ليست هي، إذ تبدَّت براعته النوعية في تركيب حساسية هذا الخط الوهمي الشائك، الذي يفصل بين الشَّخصية الواقعية والشَّخصية الروائية.

يتشكَّل ذلك عبر ثنائية تخصيب الفعالية الشَّخصانية للشَّخصية الروائية من جهة، وضخِّ الحوار الذي يسير في أروقة الحدث بانسيابية عالية بزخم شعبيٍّ ومحليٍّ هائل وكثيف من جهة أخرى، تقود بالضَّرورة إلى إحداث نوع من الجدل العميق الذي يضاهي الواقع ويجاريه ويتناغم معه، بين لسان الشَّخصية الساردة وعمق تعبيرها الحواري الذي يتحول إلى مسار دراميٍّ في التشكيل السَّردي، يؤلِّف الواقع ويوحي به ويُحيل عليه ويُمظهره ولا يكونه في آنٍ معًا.

ولعلَّ من أبرز مقوِّمات الإيهام في هذا السياق استخدامه اللهجة البغدادية على نحو كثيف وخِصب وطازج، بحيث يتراءى للقارئ الذي يتلقى اللهجة بكامل حساسيتها أنه يجلس تمامًا في إحدى مقاهي بغداد من جهة، ويتلمَّس مظاهر شخصانية ورقية تكاد تقتحم عليه أفق القراءة وتستبيح متعته القرائية من جهة أخرى؛ إذ تلتحم بالمكان وتفاصيليَّته الدَّقيقة المرسومة بهندسة وصفية عالية، وتستظهر شعرية اللغة السَّردية على نحو مُذهل يستغرق فضاء القراءة بلذَّة وجاذبية وسحر [١].

إن استلهام حرارة المحلية ودفء الواقع اليومي الذي يُكسب شخصياته إثارةً تضاعف من إحساس المتلقّي بمتابعة درامية الشَّخصية داخل الحدث، تجعل من الحدث الرِّوائي حدثًا مصيريًّا بالنسبة إلى المتلقي بوصفه طرفًا وشريكًا في الفضاء السَّردي؛ إذ يتشكل لديه إحساس بأن الحدث يهمه على نحو ما، وعليه الانخراط في مساره والإسهام في البحث عن حلول لأزماته ومصائر شخصياته.

مقومات السَّرد الروائي وقضاياه

(فؤاد التّكرلي) في هذا السياق يلتهم عُرى الواقع ويسعى إلى تجسيده بكامل حساسيته ويستجلي بواطنه ويغوص في أعماقه، ليقدِّمه عاريًا منتزعًا من جسد الواقع بلا زوائد ولا استطالات ولا تنميقات؛ إذ يتوازى الحدث الواقعي مع الحدث السَّردي في ثنائية تقابلية تومئ وتشير وتحكي وتُماثل، لكنها لا تختلط ولا تتداخل ولا تعوّض، بحيث يكون الحدث الواقعي في منطقة والحدث الروائي في منطقة أخرى تمامًا، كما هو الفرق عادة بين الكتابة والحياة.

الشَّخصية السَّردية، ولغة الخطاب السَّردي، وفضاء المكان وروحه وطبقاته، حساسية الحَراك السَّردي ومُرونته وتموُّجاته، والاقتصاد الشَّديد والثَّريُّ والمركَّب في الوصف، والانفتاح الحرُّ والدّينامي والمثير للحوار، وحضور الحكاية بكامل طقوسها وهوامشها وتفاصيلها وبطاناتها وحسِّها الاجتماعي العالي، هي أبرز المقوِّمات الفنية والتشكيلية السَّردية التي جعلت من التّكرلي كاتبًا مميَّزًا، يعرف كيف يدير دَفَّة السَّرد في مشروعاته القَصصية والروائية.

يعتمد التّكرلي كثيرًا على جاذبية سحر الحكي وأُلفته ومرونة تعبيره وحساسية تدفُّقه، وهو يقوم على خبرة ميدانية واستقصاء معرفي وثقافيٍّ واعٍ في استيعاب حركة الشَّخصية داخل نسيج المجتمع، فإذا ما علمنا أن التّكرلي قضى سنوات طويلة في أروقة المحاكم العراقية قاضيًا، لعرفنا سرَّ عمق التَّفاصيلية المُدهشة التي حفلت بها أعماله – على نحو غاية في العمق – والغائرة في الباطنية النفسية لشخصية الإنسان العراقي، الذي يتمظهر ويتكوَّن ويتجلّى في سردياته ومَروياته وحكاياته المُمسرَحة على نحو غاية في الطَّرافة والمتعة والإدهاش.

إذ هو يستمدُّ أحداثه وشخصياته من بطون حادثات واقعية يعرف كيف يصيِّرها حادثات سردية، وينقلها من فضاء الواقع إلى فضاء التَّخييل السَّردي من

دون أن تفقد حرارتها ودَفْقها وحيوية شكلها الحكائي، عبر استلهام حيٍّ فنيٍّ وفاعل للحظة الإنسانية العميقة التي تصلح ولا يصلح غيرها لتتمرأى وتتماثل للحكي، ومن ثم تتبنين في ميدان السَّرد ومساحاته، ويحيطها بعد ذلك برعايته وثقافته وخبرته ليصنع منها حياة سردية أخرى تحملها قصصه ورواياته.

الحَراك السَّردي في رواياته حَراك سينمائي يقوم على تشكيل اللَّقطات والمَشاهد والصُّور، ولا يهتم كثيرًا بتقانات الاسترجاع والحوار الداخلي إلا في الحدود التي لا غنًى عنها لاستظهار قيمة باطنية خافية في عمق الشَّخصية؛ لأنَّ كثرة الاسترجاعات قد تصرف انتباه القراءة أحيانًا إلى أعماق الشَّخصية الداخلية، وتقلِّل من حضور حرارة الواقع في دراما الحدث السَّردي.

مما لا شكَّ فيه أن ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ «ثقافة الخبرة» في السَّرد التّكرلي، وما ينفتح عليه هذا المصطلح من مرجعية خصبة، يلعب دورًا مركزيًّا وجوهريًّا مميَّزًا في نجاح العمل السَّردي المطلِّ على فضاء الواقع في أعماقه وجوهره، وهي ثقافة كثيفة وحارة تكتظُّ بكل ألوان العاطفة والوجدان والبساطة والحيوية والنشاط والرؤية، بحيث إذا ما استُغلَّت استغلالًا أمثل، فإنها تَهَبُ العمل السَّردي أهم ما يفتحه على مُناخ القراءة ويحقِّق تداوليته الغزيرة، وهو ما نجح فيه التّكرلي على أفضل ما يكون في الكثير من قصصه ورواياته.

من هنا تصدّى التّكرلي لقضية «الجنس» وما تحمله من فَهم وسوء فهم على طبقات متعددة، قَبول ونُفور، تخلُّف وتحضُّر، تصريح وتصميت، حلال وحرام، أصالة وزيف، غنىً وفقر، بساطة وتعقيد، ومزيد من ثنائيات إشكالية مثيرة حفلت بها المقاربة الجنسية الدّامية والمثيرة في روايات التّكرلي وقصصه، على النَّحو الذي تبدو فيه وكأنها لا تقول شيئًا غير ذلك، وكأنها القضية المركزية الأولى التي تؤرِّق آلة السَّرد عند التّكرلي، لفرط الحضور الاستثنائي الضاغط لقضايا وشؤون وشجون الجنس في السَّرد.

إن التّكرلي مصوِّر من طراز رائع في هذا المدى السَّردي خصوصًا، وذلك لمعرفته العميقة بالخفايا التي تغلف هذه المشاهد في مرجعيتها الواقعية وامتداداتها الموضوعية؛ لذا فإن الاستغراق الكليَّ في مَنْح كل مشهد من مشاهد الجنس في مَروياته يأخذ هذا العبد، ويتكشَّف عن رحابة سَينمائية وتشكيلية تزيد من الفضاء التفصيلي وتدعم الرؤية البصرية المتخيَّلة عند القارئ.

ومن أبرز ما يمكن أن يُلاحظ على تناول التّكرلي لهذه الثّيمة الإشكالية أنه يقارب القضية من خلال اجتماعية الرؤية وثقافية التفكير، تلك التي تنهض على شبكة من العَلاقات السيكولوجية التي يمكن أن تفسِّر على نحو ما الضرورة الاجتماعية في فَهم السلوك البشري وتقويم قيمته الإنسانية، فالشَّخصية تتمظهر في السِّياق السَّردي داخل حاضنة اجتماعية ونفسية تعكس قلقها ومعاناتها، وتكشف عن ثقافتها ورؤيتها وحساسية عاطفتها تُجاه الأشياء.

إن سَرْدياته ذات النَّسيج المتشابك المبني على تكامل نوعيٍّ في تشييد عناصر الحكي وإنهاض عمارة السَّرد، تنحو منحًى متشابهًا لكنه غير متكرِّر في سياقه التكويني والتَّعبيري، فمعظم أعماله مثل «الوجه الآخر / خاتم الرمل/ الرجع البعيد/ المسرّات والأوجاع / بصقة في وجه الحياة .. وغيرها»، تشتغل على محاولة إعادة رسم الشَّخصية الاجتماعية وتخليق رؤاها سرديًّا، على وَفْق رؤية «تكرلية» ظلَّت سائدة ومُهيمنة على طول مسيرته السَّردية.

رواية «الرجع البعيد» ومرجعية الأنموذج الأصل

الرُّؤية السَّردية التي اعتمدتها رواية «الرجع البعيد» [٢] مثلًا نهضت على جدل العَفْوية والعُمق، والبساطة والتَّعقيد، التي رعتها هندسة تِقانية عالية في رَسْم معالم الصوت الروائي وخواصِّه وطبقاته، وهو يندفع بحرارة من الأقاصي ليردد إيقاع الحدث السَّردي في أرجاء فضاء التَّلقّي.

عَمِل فيها على ضبط آلية أنساق العوالم وحركياتها وهي تنمو وتنضج

وتتخصَّب وتتقاطع، عبر استثمار آليات التَّشكيل الروائي بآفاقه الجمالية على النَّحو الذي تتجلّى فيه معرفة متمكِّنة في أسلوبية التَّشكيل وتعبيريته، وطاقته الكبرى على تحقيق أعلى قَدْر ممكن من التداولية الذاهبة بحرية ورحابة وفعالية إلى منطقة التَّلقّي، وهي تحكي صورة الواقع المؤلم من خلال سرد عزاء رثائيٍّ عميق لموت لعبة الحُلم واندثار الطموح، التي تؤلِّف تَجربة الحداثة الروائية التّكرلية وتشكِّل سياقاتها وتُنضِج رؤاها في البِنية السَّطحية للنَّصِّ والبِنية العميقة له أيضًا.

وعلى الرَّغم مما شهدته الساحة السَّردية العربية من فتوحات تجريبية في الكتابة الروائية خاصة بعد مرحلة الريادة؛ إذ حقَّق جيل الستينيات فتوحات كبيرة على الصَّعيد التَّجريبي والانفتاح على سرد الآخر – لها ما لها وعليها ما عليها – إلا أن التكرلي ظلَّ وفيًّا لأنموذجه السَّردي الريادي ومطمئنًّا على طرازه التَّعبيري المشدود بقوَّة إلى خبرة الحياة، حتى وإن بَعُدَ كثيرًا عما يجري في مِرْجل التَّجريب، لكنه، والحقُّ يقال، ظلَّ مقروءًا على نطاق واسع، وظلَّ أحد أهم أعمدة السَّرد القَصصي والروائي في العراق، فضلًا عن رياديته التي أخرجت السَّرد العراقي من تقليديته وسذاجته الحكائية الصِّرف، وأدخلته في معترك السَّرد الحديث.

في رواية «الرجع البعيد» تتمظهر الروح الشَّعبية تمظهرًا لافتًا على صعيد الخطاب اللغوي «اللهجي» خاصة، فضلًا عن حساسية المكان الواقعي الذي يشتغل في الرواية وكأنه في الطبيعة، ويتجلّى ذلك منذ الاستهلال السَّردي للرواية حيث يبدأ بالحوار بين أم مدحت وحفيدتها من ابنتها شبه المنفصلة مكانيًّا ونفسيًّا عن زوجها حسين، إذ تخاطبها بسناوي؛ تصغيرًا وتحبُّبًا لاسم سناء:

سارتا بخطوات وئيدة، عابرتين شارع الكيلاني وأشعة الشَّمس الحمراء والظِّلال الطويلة، وأخذتا بارتقاء الطريق التُّرابي. كلمت أم مدحت حفيدتها:

« لا تمشين حيل عيني سناوي.»

« نعم بيبي.»

كان الشّارع، قبيل الغروب، صاخبًا وراءهما، إلا أن ريحًا خفيفةً حملت ضجته بعيدًا، وكانتا تريان مواضع أقدامهما رغم أن المصابيح الكهربائية لم تكن قد أضيئت بعد، غير أن وجوه المارّين لم تكن متميزة بوضوح.

« هواية الخبز حار بيبي.»

« الله يديم النعمة.»

« إنشالله بيبي.»

« عفية عيني سناء. تعلَّمي تحجين هالشكل. لا تخلين اسم الله يوكع من حلكج.»

« نعم بيبي.»

كانت حُزمة الفواكه والبيض والمُخضرات ثقيلة، وكانت تشعر بأنفاسها تضيق مع كلِّ خطوة ترقى بها الطريق المرتفع باستمرار، فتباطأت بسيرها ونقلت حملها إلى اليد الأخرى. رأت الصغيرة تتمايل مع قِنّينة الحليب وأقراص الخبز الحارة.

اللهجة الحوارية الشَّعبية هنا تضع المشهد الاستهلالي الروائي في قلب الروح الشَّعبية البغدادية التي حفلت بها الرواية من أولها إلى آخرها، ويأتي مُناخ حضور هذه اللهجة داخل حاضنة حدثية وزَمكانية ورؤيوية ضامَّة ومستوعبة في كلِّ مفرداتها.

فالخبرة الحيوية الميدانية تجعل الروائي قادرًا على رَسْم المشهد الروائي بطريقة سردية من جهة، لكنها من جهة أخرى تبدو وكأنها صورة طبق الأصل من مشهد الواقع كما يمكن أن يجري في أية لحظة، ولا شكَّ في أن هذا التَّزاوج بين وقائعية المشهد المنتزع تصويريًّا من أعماق المجتمع المعيش، وتخييلية السَّرد الروائي الذي لا يأخذ من حساسية الواقع إلا الصّورة والمناخ.

يتجلّى المُناخ الخبرويُّ ذاته في المشهد الذي ينقل اللقاء غير المتكافئ بين مدحت الابن الأكبر للعائلة، وصِهره حسين زوج أخته مديحة، بعد أن هاجر هجرة غير موفَّقَة إلى الكويت وعاد خائبًا يسكن في غرفة حقيرة ويستدين ليعيش، وقد اعتزلته مديحة مع ابنتيها، ففي الوقت الذي يسعى فيه حسين إلى التقرُّب من مدحت بوصفه صديقًا قبل أن يكون صهرًا، يحاول مدحت أن يتفهَّم ظروف حسين من دون أن يُجهد نفسه في معالجتها، فله طموحاته وأهدافه التي تجعله لا يهتم لأحد تقريبًا:

توقف، رأي في وجهه خلال دخان السَّجاير المتكاثف والظَّلام قلقًا أو ما يشبهه، استدار ونظر في عينيه مباشرة، نظرة حادة، شرسة:

« هذا الحجي مالك ما يخدعني حسين. أنت علاقتك ويه نفسك شلونها؟ مرتين سألتك هذا السُّؤال.»

ثم أخذ يتكلم بهمس فجأة: « شلونك ويه صوتك الداخلي حسين؟ كل لي، ما عندك صوت يركض وراك وين ما تروح، يسألك عن كل شيء ويعلق على كل شيء؟ هذا شنو، هذا لويش سويته، هذا صح، هذا غلط، هذا نفاق، هذا تعدّي، هذي خربطة، هذي هزيمة؟ صوت لا ينام ولا يتعب. يحجي وياك أثناء ما تحجي وأثناء ما تسكت. من أنت بوحدك وأنت ويه الناس. عنك هيجي شي حسين؟ عندك؟»

كان خافق القلب لغير سبب وهو يحاول أن يبعد بصره عن وجه مدحت المعذَّب بم يمكن أن يجيبه؟ بالخيبات والانتكاسات ولحظات الخجل والعار؟ أ بمقدوره أن يعلن له أن الآخر عنده هو الذي صنعه؟ قال بتردُّد:

« شنو .. يعني هالصوت، عيوني مدحت؟»

« ما عندي شي أضيفه. أنت لو تفتهم من أول كلمة لو ما تفتهم. ماكو وسط.»

إن طبيعة الحوار وحساسيته المكانية تعكس صورة معيَّنة ومحدَّدة لكل من شخصيتي الحوار؛ إذ تشتغل شخصية مدحت على محاولة فرض الهيمنة

الشَّخصانية على الرّاهن الحواري، مثلما تجتهد شخصية حسين الضعيفة في الحصول على موطئ قدم في اهتمام مدحت، على النحو الذي يُفسِّر تفلسُف مدحت في الكشف عن أعماق حسين و وضعه في زاوية حرجة تعمِّق ضَعفه.

وتضاعف حرارة اللهجة المحلية من وضع الحدث موضع التنفيذ السَّردي على نحو أشبه بالواقع بكلِّ تدفُّقه وكثافته. يستمر هذا الحوار بينهما على النحو الذي يُسهم في وضع حسين في فضاء من التّيه والضَّياع والشُّرود، وقَوْده إلى اعترافات وأحاديث لا ضابط لها عبر استرجاعات حكائية غير منظَّمة، ولا يمكن أن تُسهم في حلِّ الإشكال الحواري بينه وبين مدحت:

سأله مدحت بصوت ثابت:

« صدك جربت تلكي نفسك، مثل ما كلت؟»

أخذ يفتِّش في جيوبه عن عُلبة سجائر لم يجدها. « خوش ورطة اليوم، سيد قندرة. » قدَّم له مدحت سيجارة فتناولها وأشعلها ثم امتص منها نفسًا طويلًا. كان يشعر أنه على وشْك أن يصل قمته المعهودة، قمة زمنه الحقيقي، حين يختلط الفرح بالعالم والانذهال بالحياة، فيصير الصِّدق خيالًا وتتلاشى الجدران. لم يرد أن يكذب على مدحت:

« ما أدري، يمكن، فد مرة طلعت من البيت وما رجعت. جنت اشتغل ذاك اليوم بمصرف الرافدين وجنت متزوج صار لي ثلث سنين أو أربعة. ما أتذكر زين. حالتنا المالية لا باس بها، وجنت متصل أبعض الجماعات السياسية التقدمية والأدبية. أي طلعت، بس وين راح أروح، ما أدري. شراح أسوي، ما أدري. شيء واحد جان بذهني .. ما أريد أعيش نفسي حياتي.»

وهنا يتكشَّف الحوار بينهما عن تداخل مع حوار داخلي مزعج يُضطر حسين إلى الغوص فيه، لترتيب وضعه الخارجي وتنسيق قدرته على استكمال الحوار بأقل درجة مُمكنة من الخسائر، بحيث يُحدث نوعًا من الموازنة بين

طموحاته حين غامر بمشاريع معينة وحاله المتردي الآن، وهو يعيش أعلى درجات الخِذلان والخَسارة والانهيار مطرودًا من الظُّروف والشَّخصيات والفضاء على حدٍّ سواء. ويشتغل المعطى التّاريخي الواقعي في رِفد خبرة التَّجربة برافد جديد لدعم توجُّهها السَّردي نحو مزج سرد الخبرة بخبرة السَّرد؛ إذ يأخذ مدحت زمام المبادرة السَّردية في فضاء الحوار ويبدأ بالعمل لحسابه، بعيدًا عن هموم حسين و وضعه الذي يحتاج فيه إلى مساعدة، وكأن مدحت لا يبحث من هذا اللقاء سوى التعبير عن شخصيته وطموحه وقَرفه من هذا الوضع، ويريد من حسين أن يكون له مستمعًا جيدًا، إنه هنا لا يسمع إلا صدى صوته الباحث عن مجد ما:

قبل الدخول في موضوع الخداع، يجب أن نحدد المجتمع الذي ننتمي إليه. لا فائدة من التعميم. إنه المجتمع العراقي في سنة ١٩٦٢. ولأنه مجتمع اللااستقرار، اللامستقبل، مجتمع الهاوية والتُّخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق، مجتمع أن تأكل بعد وجبة طعام وألا تعلم ما يجري في العالم وأن تتعقد جنسيًّا بالضرورة وأن تحذر الفقر، فإنه مجتمع لا علاقة له بأفراده الحقيقيين. إنه المجتمع الذي لا يقدِّم لك شيئًا مقابل شروطه الغبية، لأنه ليس مجتمعًا، بل فترة زمنية. ولذلك فإن ذكر الخداع في تعاملك معه، يعني الكلام بلغة غير مفهومة. إنك ليس في موضع الخديعة حين تريد أن تنقذ نفسك. ثم وجد نفسه يهتف بغضب:

« شوف حسين، آني ما أريد هالمجتمع الوسخ. ما أريد أنتمي له. آني ملتصق بيه بالصدفة، وآني مو أول واحد ولا آخر واحد. »

مدحت هنا يبحث عن خلاص شخصي لا عَلاقة بالخلاص الصَّعب الذي يبحث عنه حسين، هو يبحث عن وضع يستجيب لطموحاته التي لا تنظر إلى طبيعة مجتمعه من قريب أو بعيد، ولا تهمه معاناة أخية كريم الطّالب الجامعي المهزوز شخصيًّا، ولا معاناة عائلته المشتبكة اجتماعيًّا، قبل أن يلتقي بمنيرة

المعلِّمة التي سكنت عندهم مع أمها ريثما تحصل على نَقْل مهني من «بعقوبة» إلى بغداد؛ إذ توجَّه إليها توجهًا عاطفيًّا آخر كشف فيه عن طبقة جديدة من طبقات شخصيته.

وحين يدخل مدحت في أجواء الفضاء الأنثوي لمنيرة تتعرَّض شخصيته وترتيباته المعدَّة لهذه الشَّخصية، لقدْر كبير من الخلخلة على مستوى التفكير والسُّلوك أيضًا، وتصبح منيرة ترمومتر يتحرك مدحت استنادًا إلى شكله و وضعه وسياقاته:

قعد في فراشه يابس الفم محترق الجوف. تلفَّت يَمنة ويَسرة ثم قام نازلًا من السَّرير وسار بخطوات غير مستقيمة، نحو محل «التنكة» قرب المحجر، مسح عينيه وعدَّل من وضع بيجامته. كان الجميع نيامًا في هذه الساعة الغامضة من الزمان. وصل مكان الماء فتناول «الحبانة». كان القمر في الجهة الشَّرقية مثلومًا يلتمع في سماء بلورية لا لون لها، وأنوار الفجر الأولى تتصاعد وتنفرش مثل غِلالة خفيفة الحمرة، وكان العالم الساكن من حوله قد توشَّح بلون فضِّي يميل إلى الزرقة. لبث جامدًا يحمل كأس الماء الفخاري في يده. كان شعرها الأسود منتثرًا على المخدَّة البيضاء وقسم من كتفها العارية يبين فوق اللِّحاف. لم يكن يبعد عن سريرها غير خطوتين، وكانت النَّسمات الباردة تتلاعب بقماش الفراش. شعر بفمه جافًّا فانحنى وملأ «الحبانة» ماءً ثم كرع. السائل السِّحري البارد بشراهة فتسايل على جانبي فمه. تنفس بعمق نفسًا طويلًا. كان الصَّمت غريبًا تلك الساعة، حتى النيام انقطعت أنفاسهم.

إن هذا الوضع السَّردي الذي عاشه مدحت في هذه اللقطة المشهدية يفسِّر على نحو كبير حساسية المُناخ النفسيِّ والعاطفيِّ الذي أصبح عليه، بعد أن تسلَّلت منيرة إلى عالمه وشغلت روحه وحرَّكت انفعاله تُجاهها وتجاه الأشياء.

أما كريم الشقيق الأصغر لمدحت فهو الآخر له عالمه المسحوق والمتشيِّئ

والمهزوم؛ إذ هو يعاني من ضعف عميق في الشَّخصية واهتزاز في مقوِّماتها الرئيسة، لذا كان لا يستطيع أن يتوافق مع الطبيعة المجتمعية وينسجم معها لا في الخارج ولا في الدّاخل، فهو منعزل باستمرار ومريض باستمرار أيضًا.

المونولوج الدّاخلي لكريم يناسب شخصيته ويعوِّض عن غيابه الخارجي وانعزاله و وحدته وانفراده بأوهامه، لذا فهو يستغرق عميقًا في ذاته ويسيِّر أحداثه وتطلُّعاته عبرها، على النحو الذي يبدو فيه وكأنه هو عالمه الحقيقي:

خطر لي قبل أن أدخل الامتحان صباح اليوم وأنا أقف تحت الشَّمس جوار حائط الكلية الخارجي، أنه إذا كان من الممكن ألا يعرف الواعون في هذا العالم أن الأرض في طريقها إلى أن تبرد ويفنى النَّوع البشري برُمَّته، تذهب كل حضاراته وإنجازاته وأحلامه وحروبه وسلامه... مع الريح، فإنهم لا بدَّ أن يدركوا تلك الظلمة التي تبتلع الإنسان وترسِله إلى الأعماق .. إلى اللاشيء، كيف تسنّى لهم إذن أن يستطيعوا المعيشة بحماس من لا يعلم شيئًا؟ أولئك العارفون، أليسوا أدعياء لا يصدقون أفكارهم؟

إنه يحمِّل الأشياء من دون شك أكثر مما تحتمل وكأنه مسؤول عما يحصل فيها من خراب، مع أن هذا الخراب الإنساني موجود عادةً في كلِّ زمان ومكان، إن هذا الأنموذج الشَّخصاني أنموذج مُحبِط بطريقته الخاصة يختلف عن إحباطات الشَّخصيات الأخرى؛ لذا فهو يستغرق في ذاته ويلومها ويَجلدها باستمرار.

كان يرى في منيرة هو الآخر فرصة لخلاص ما؛ لذا كان يتودَّد لها وهي تَسْتلطفه أو تشفق عليه، وربما تحبه بشكل من الأشكال، ولعلَّ الحوار الذي ينشأ بينه وبينها يكشف عن كل هذه الاحتمالات دفعةً واحدةً:

رأيت عينيها تغيمان قليلًا وبعض الغضون الصغيرة تظهر تحتهما. رفعت إصبعها مرة أخرى محتجَّة عليَّ

« شوف كريم. تره أنت ما اتهمتني زين. آني هواية أحترم آراءك وأفكارك. بس أريدك أن تهتم بشؤونك الخاصة واتدبر أمور دراستك. يعني مستقبلك هم مهم، وهذا ما يتعارض ويه .. ويه الفلسفة. تمام؟ ولو هذوله الفلاسفة تره ما عندهم بروة بأحد. متطفلين يعني.»

« متطفلين علمن؟ علمن؟»

كنت معنيًّا بأفكارها الجديدة هذه. ابتسمت:

« علينا غير! هم شعليهم منا؟ ليش ما يخلونا عايشين؟ يعني مثل ما كال مدحت لا شغل عندهم ولا عمل غير اللغوة. الناس تريد تعيش وهذوله الله ذاب كل اللغوة عليهم.»

فالنُّكوص الذي تعيشه شخصية كريم تصنع الكثير من المصدّات أمام من يحاول أن يرفع من معنوياته كما الحال مع محاولة منيرة هنا، إنه شخصية مضطربة وضعيفة أخفقت في تكوين نظام خاص لها يَضبط علاقَتها بالأشياء، ولا سيما أن موضوع الفلسفة يحضر هنا بوصفه مُناخًا يسمح للشَّخصية التي تتعاطاها بأن تتجلّى خصائصها على هذا النحو، وكأن الدّاخل في الفلسفة عليه أن يتحلّى بعدم التوافق والانعزال والاكتئاب بوصفها من مُستلزمات الفيلسوف، في وهْم من يعيش استجابة لعُقد وأوهام تحرِّك شخصيته وتفعِّل حيواتها وتسيِّر خطواتها.

توشك منيرة أن تنجح في إقناع كريم على إعادة النَّظر في وَضْعه وترتيب شخصيته على نحو آخر، لأنَّ ارتباطه الانفعالي والعاطفي المتخيَّل بها يدفعه إلى الإقبال على الحياة بطريقة أكثر انفتاحًا وحيوية؛ إذ يشعر هو – وعلى نحو ما – بمسؤوليته عنها وعن حياتها وضرورة بقائها في بيتهم بالرَّغم من صعوبة ذلك، في الوقت الذي تسعى هي إلى عدم استسهال هذه القضية والتفكير عمليًّا ومضوعيًّا بها:

كان البيت ساكنًا، كأنَّ الجميع أخلدوا إلى النَّوم، وكانت منيرة أمامي

تضحك .. تشاركني الضَّحك .. وقد صعد بعض الاحمرار إلى وجنتيها. رأيت نهاية ذراعها قرب الكمِّ الأخضر، ملساء ذات لون خمري، وأسنانها البيضاء وصوتها، نسيت الموت آنذاك، وكنت أحدُس بأن لديها ما يهمُّني وما يجب أن أعرفه من فمها. سألتها:

« شلو نج بالمدرسة؟»

« زينه. زينه. بس شوية بعيدة عليَّ. يعني إذا بقينا هنا .. »

« شنو إذا بقيتوا؟ وين تروحون يعني؟»

عادت الغيوم إلى صفرة عينيها والتوت قليلًا شفتاها. صمتت برهة:

« شوف كريم. كل شي بحسابه. ما يصير نبقى هالشكل .. عالة عليكم.»

ثم رفعت يدها تطالبني بالسكوت:

« أدري. أدري شتريد تكول. بس. مع ذلك. آني راح أكتب لأخويه مصطفى وانتظر جوابه. ما أكدر أكول لك أحنا يعجبنا نكعد بوحدنا .. آني وأمي. وضعنا ما يساعد طبعًا. تعرف، الوضع المادي .. وأشياء أخرى. لاكت. »

يكشف الحوار عن هذه الحساسية بين حركة أعماق كريم المُصمِّمة على استبقاء منيرة عندهم في البيت، وتفكير منيرة الانتقال إلى مكان آخر منعًا لما يمكن أن يؤدِّيه بقاؤها و والدتها من مشكلات وسلبيات، مع أنها تدرك صعوبة السَّكن بمفردها مع أمِّها لوحدهما انطلاقًا من فهمها للوضع المجتمعي الذي تعيشه في المدينة.

تتكشَّف شخصية منيرة عن مقوِّمات أخرى وطبقات وبطانات أخرى حين تتسلَّم زمام السَّرد الذّاتي، ويظهر عاليًا بوصفه الصوتَ المتحدِّث والمُشرف على الأحداث من زاوية نظره، لتروي ما حدث من خلال رؤيتها هي:

لم أنظر ورائي ونحن نجتاز الجسر، وصلنا تلك المحلة القديمة باب الشِّيخ والبيوت العتيقة والأقرباء الودودين. لم نكن قد زرناهم منذ أشهر، إلا أن الحُبَّ لم يكن مفقودًا بيننا. وخلال جلسة الشّاي في الإيوان، أحسست

كأني مغمور بمثل دفء الشَّمس بعد برد الشِّتاء. كنت في مأمن. أخبروني عن مرض ابنهم عبد الكريم، فقمت معهم ألقاه وأحادثه وأتعاطف معه. وعلى المخدَّة، في الغرفة المفتوحة النوافذ، تركت عيناي، قبيل النوم، أثرًا من دموع ذرفتها لأسباب أخرى. لن ألقى الموت، على الأقل هنا، وخلال نزولي من السطح فجر أحد الأيام بعد ذلك، خطر لي أنني إذا وضعت في حسباني ألَّا حق لي في أيِّ شيء، وأنه كان عليَّ أن أموت قبل ذلك، فإن نسمة الهواء البليلة التي أشمُّها وأنا أقف هكذا بمفردي وسط الدار الخالية، هي بحدِّ ذاتها سعادة صغيرة من نوع خاص، سعادة المتخلفين عن القافلة، المتروكين لأنفسهم، أولئك الذين يرون الشَّمس حقًّا والأزهار والطيور والقلب الرحيم.

إنها تعيش وضعًا مأساويًّا لا يقلُّ خطورة وإشكالًا عن وَضْع كريم، لا سيما أن عدنان خدعها بعد أن اغتصبها بعنف وشراسة فاجأتها بعد حبٍّ اكتشفت وَهْمه وزَيْفه إثر اعتدائه الهَمجيِّ عليها، وخلقت في داخلها كراهية له لا حدود لها، جعلتها تعمل على نقل خدماتها في التَّعليم من بعقوبة إلى بغداد، حيث سكنت أول الأمر مع والدتها في بيت خالتها أم مدحت، وتعاني ما تعانيه وهي تخوض حوارًا داخليًّا قاسيًّا في جَلْدها للذات من جهة، والسَّعي الحثيث لمجاراة الوضع الإنساني والعاطفي المعقَّد مع ابني خالتها مدحت وكريم من جهة أخرى.

تَختتم الرواية مشروعها السَّردي بالاشتغال في منطقة مدحت بوصفه الشَّخصية المحورية المركزية في الرواية، إذ تنتهي حياته مقتولًا في أحداث الانقلاب الذي حصل على عبد الكريم قاسم وقتله أيضًا، بعد أن يقرِّر العودة إلى المنزل والتَّعايش مع زوجته منيرة التي تركها بعد أن اكتشف أنها ليست عذراء، وعاش وضعًا نفسيًّا مرعبًا رافق صِهره حسين الهارب من وَضْعه أيضًا، في غرفة بائسة مؤجَّرة لا يُحسدان عليها، ولا شكَّ في أن نبوءة موته ماثلة في خياله و وَضْعه المأساوي:

كانت يداه ترتجفان قليلًا. قطم قطعة من الخبز. أحسَّ ببعض المرارة في حلقه. كانت أصداء طلقات نارية تتوالى على أذنيه تعقبها أحيانًا انفجارات بعيدة جدًّا، ماذا حدث له ليلة أمس، حقيقة؟ أ كان طرفًا في الموضوع، أم ساحة فقط لنزعات وحشية خفية تتقاتل فيما بينها؟ وهو؟ من هو إذن؟

مدحت عبد الرزاق الحاج إسماعيل. عراقيٌّ بغدادي من محلَّة باب الشّيخ أبًا عن جد. حقوقي، موظف منذ خمس سنوات. لا يملك نقودًا ولا بيتًا ولا مستقبلًا معينًا، له أخوة وهو متزوِّج .. منذ أسبوع. هكذا يمكن أن يكتبوا على قبره، وقد يضيفون إليها أشياء أخرى.

فهو يصوِّر مستقبل موته تصويرًا دقيقًا ويلخِّص وَضْعه على نحو بالغ التَّركيز والتَّكثيف، ويَحدُس أن موته لن يسمح له العودة إلى البيت والاعتذار لمنيرة التي أحسَّت بالمهانة الكبيرة، التي جعلتها تشعر بلا جدوى الحياة وتصدُّ كلَّ محاولات كريم للتقرُّب منها والحلول محلَّ أخيه الراحل مدحت، إذ يصاب بطلق ناريٍّ وهو في طريق العودة ويموت قبل أن تبلغ أحلامه هدفها.

الرواية تمثيل مُدهش للحياة، يشتغل فيها عامل الخبرة الحيوية في عامل الخبرة السَّردية على نحو متعاضد ومتكاتف، في فضاء روائيٍّ محدود مكانًا وزمنًا؛ إذ تجري كلُّ أحداث الرواية في منزل عبد الرزاق الحاج إسماعيل والد مدحت، فهو المكان المركزي والبؤري الذي تشتغل فيه الأحداث وما يتصل به من ضفاف قريبة أيضًا، أمَّا الزَّمن فهو محدود أيضًا لا يتجاوز بضعة أشهر.

ومع كل ذلك استطاع الروائي أن يخلق هذه العوالم الضّاجَّة بالحيوية والحَراك السَّردي، بفعل عامل الخبرة والتَّعرُّف الدقيق على الأفضية المُحرِّكة لهذه العوالم وكيفية تسييرها ودفعها باتجاه تحقيق التَّشكُّل السَّردي الرِّوائي.

إن ثقافة الخبرة الروائية بين سرد الحياة وحياة السَّرد تتجلّى على نحو عميقٍ في عمل روائي مُحتشِد، على الرغم مما يبدو عليه من محدودية في أكثر عناصر

السَّرد المشكِّلة للفضاء الروائي، كالزَّمن والمكان والحدث والشخصيات.

المعنى الروائي: استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السَّرد
لعبة العنوان: بين انفتاح التأويل وتجليات المتن السَّردي

خرجت أخلاق السَّرد في منظوره التجريبي الذي بدأ يستعصي على الحدود والحواجز والقواعد والنُّظُم، عن ضرورة الاستجابة لقوانين النوع على نحو يتشاكل مع المنطق، ويوفِّر للمتلقي طمأنينة تسهِّل له السَّير الحثيث في سبيل التَّواصل نحو مكائد السَّرد وخُدَعه ومَفاتنه، ودخلت في متاهة اللعب وحبائله السِّرية، فأخرجت الكائنات الرمزية التي تتلبث مُتقنِّعة ببراقع مموَّهة خلف مكوِّنات السَّرد. وتعدُّ عتبة العنوان أول منظمة ظلٍّ درامية تشرع فيها أخلاق السَّرد بفرض اللعب العتباتي، لما تقترحه هذه المنطقة من تأويل يصنعه ابتداءً هيكلُ الصياغة لغويًّا وسيميائيًّا؛ إذ «يؤلف العنوان على مستوى التعبير مقطعًا لغويًّا يعلو في النص، وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعيته، وتحديد رؤيتها، وترميز دلالتها، في مفردة أو عبارة ذات أجزاء «ألفاظ مفردة» تتعاقب لأداء وظيفية تأسيس «وجهة نظر» من التركيب العام للنص[٣].»

فهو يعمل مكتفيًا بذاته منفتحًا على ما أمكن من أفق التَّأويل، كما يعمل بدلالة تجلِّياته المتنوِّعة في المتن السَّردي، وبتداخل هذين المستويين في العمل وما يتمخض عنه ذلك من منتج دلاليٍّ، يمكننا إدراك الأسرار التي تتحكم في تسيير اللعبة وتوجيه حيواتها.

إن تلُّبث التَّلقّي في عتبة العنوان على هذا النحو، من شأنه أن يَرفده بالكثير من المستلزمات وهي تجنِّبه مغبَّة السُّقوط في مزالق السَّرد، وتجعله على الدوام قريبًا من حدود المنطقة المضيئة، حيث يكون بوسع «ثريا النص»[٤] إشاعتها في فضاء المتن، وذلك لأنَّ «وعي الدلالة يبقى هو حجر الأساس في

تشييد العنوان، أما الأشكال التي يتخذها العنوان في عبارته فهي صور تدور حول مركز الدَّلالة، لكنها لن تستيطع الإفلات من مجال جذبها أبدًا[٥].»

رواية «أعواد ثقاب» [٦] لـ (رفقة دودين) تمارس لعبتها على عتبة العنوان بمفارقة نجدها واسعة شكلًا، وعميقة دلالةً، بين العنوان مستقلًّا بذاته على صفحة الغِلاف في وضعه المُستفزِّ المثير والملغوم بالسؤال والاحتمال، وبين تجلِّياته المُحبطة في المتن وهي تتحرك على مِسطرة واحدة تتراجع فيها الكثير من التَّصوُّرات الأولى التي يُشيعها العُنوان مستقلًّا، وتندحر فيها معظم التأويلات. ولعلنا نعدُّ ذلك لعبة جديدة من لعبه الإيهامية التي تتقصَّد إثارة الإشكال وإشاعته، يمكن أن تقود المتلقّي إلى التَّنازل عن توصيلاته في قراءة العنوان مستقلًّا عن المتن، والاكتفاء بتجلِّياته المتركِّزة داخل قوس المتن، على أساس أن المتن هو ميزان تصديق مقترحات التأويل الابتدائية.

لكن قراءتنا هذه ستحتفظ هنا بحقِّها في تملُّك متحصِّل القراءة الأولى للعنوان بشكله المتمركز على صفحة الغِلاف، وتعلِّق (ثريا) دائمة الإشراق والإضاءة في ذاكرة المتن السَّردي، بافتراض أن ثمنه بقية مغيَّبة فيه يمكن تلمُّسها في الظِّلال والحواشي والطَّبقات الجوانية، التي اجتهد الراوي في إخفائها / تأجيلها / مَحْوها/ السُّكوت عنها، وهو يستعير ضمير «الذكورة» كي يتسنى له احترام جنس الضمير وتفادي السير على أرض المناطق الملغومة، وهذا ما جعل الراوي ساردًا ذاتيًّا لا يُخْلِص لذاتيته قَدْر إخلاصه للمسرود.

العنوان «أعواد ثقاب» يفجر شهوة التَّأويل نحو تشييد شبكة دلالية تنهض على التشكيل البنيوي والسّيميائي، فالصيغة التي ورد فيها العنوان صيغة تنكيرية/ جمعيَّة / ذكورية، ويقترح دلالات منفصلة له. «أعواد» تقترح دلالات كثيرة ومتنوِّعة ننتخب منها ما يتأكد حضوره عبر الجزء الثاني «ثقاب» فتُفْرز دلالات شكلية تتعلق بهيئة عود الثقاب في وَضْعِه المُنْتَصب المنتهي بكتلة متبلورة في

رأسه، جاهزة ومعدَّة للاحتراق، و وظيفته المتعدِّدة سلبًا وإيجابًا، فضلًا عما تُحيل عليه مفردة «ثقاب» من مرجعية لغوية وإيقاعية وسوسيو – ثقافية.

ويمكن الذَّهاب أبعد من ذلك في الكشف عن منطق العنوان والطبقات التي يمكن أن ينطوي عليها، ويحفِّز فيها آليات المِجهر التأويلي لولوج إسراره وخفاياه وطبقاته و«نياته» أيضًا.

وإذا ما اختبرنا هذا المتحصِّل التأويلي للعنوان في تجلِّياته في المتن السَّردي، سنكتشف أنه لم يظهر لفظيًّا إلا في الربع الأخير من الرواية؛ إذ تكرَّر ثلاث مرات بوظائف دلالية متقاربة جدًّا.

ففي المرة الأولى جاء جمعًا كحاله في العنوان:

إنها قصة فشلي بل فشلنا الحزبي والطوعي وكل الأشياء حتى أقحلت وأمحلت وكنا أعواد ثقاب، أشعلونا، أشعلونا ولات حين مناص.

وعكس دلالة واضحة على الاحتراق والمَحْو المجّاني، وكذلك الأمر في المرة الثانية وجاء فيها مفردًا:

انقلبت فتشقلبت وكثر أمر اشتغالي في هذا التدحرج الذي بتُّ فيه عود ثقاب، أشعلته المعارضات وأشعلته السُّلطات وأشعلته الهوشات فكان فيه المِقصلة.

وعمَّق دلالة المَحْو والاحتراق التي راح فيها السّارد الذاتي، وهو الشَّخصية المركزية في الرواية ضحية الاختيار الخاطئ، وقد أسهمت مجموعة مصادر في وضعه تحت المِقصلة «المعارضات / السلطات / الهوشات».

ويظهر في المرة الأخيرة مفردًا أيضًا محافظًا على وضع التَّنكير المُعيق لروح الدلالة هنا:

بعد إذ صار بطل هذا النَّص عود ثقاب ولع وانتهى الأمر، رائيًا بأنه لن يكون في يوم من الأيام فينيقًا ينفض رماد الاحتراق عن روحه ليهب من جديد.

ومدفوعًا إلى حد المَحْو الكلي خارجًا حتى عن إمكانية تأويله أسطوريًّا، يعزله عن احتمال الصَّيرورة الفينيقية في أسطورة طائر الفينيق الذي لا تُعجزه المحاولة، ذلك أن الخيبة والاندحار الرّوحي والفكري والجسدي الذي انتهى إليه، لا يبقى له ثمة ما يأخذ بيده نحو الانتفاض والبعث، فالأمل الذي من أجله تتكرَّر المُحاولة المُستحيلة اليائسة فقد وجوده ونَكَص واختفى تمامًا من المشهد.

الإطار السَّردي وتبئير فعاليات المرويّ

نهضت رواية «أعواد ثقاب» على تفعيل الإطار السَّردي وتشغيله – في مستوى جغرافية الكتابة – على وضع حدود، تبدأ باستهلال يمثِّل سقفًا علويًّا للمَروي وخاتمة تمثِّل سقفًا سُفْلِيًّا له، يتيحان لحيواته الاطمئنان إلى وطن سرديٍّ مستقل له حدوده الواضحة، وهو ما ساعد المَرويَّ على الإفادة من مُعطيات بؤرة التَّمركُز السَّردي والانتماء إليها في آنٍ معًا.

يَفتتح الاستهلالُ مشروعَ القول الروائي في الرواية بإثارة حساسية المتلقّي والسَّعي إلى صَدْمه بقوة الحادثة:

قال الرَّاوي بعد أن ذكر الله وأثنى عليه:

وقعت الواقعة، ودارت فوق الرؤوس القارعة، و وجدووا أنفسهم في صحراء التّيه، لكأنهم في أرض يباب يسيرون وراء أوهام كلِّها سراب، كيف توالت حادثات الزمن عليهم، يوم إن عمهم الهجيج؟ وكلهم في شَتات ما بعده شَتات، ذهبت المُروج والقرايا والمدن وقطعان الأبقار، ومهر المليحة بقرة، وانقطعت الجذور عن الفروع، والتحق الرِّجال بجموع الإنقاذ، وعزَّ السِّلاح والخبز، صار الفضاء أضيق من خُرم الإبرة .. تبًّا لها.

ولو حاولنا تفكيك المعجم اللُّغوي للاستهلال إمعانًا في الكشف عن الفضاء الدَّلالي الذي يمكن أن تتيحه هذه المفردات، سواء بكِياناتها اللُّغوية

المنفردة أم بانتمائها إلى النَّسق اللُّغوي العام، لأدركنا حجم الإثارة المُمكنة وفعالية الصَّدمة المتوقَّعة؛ إذ نلاحظ في هذا السِّياق «وقعت الواقعة / دارت... القارعة / صحراء التيه/ أرض يباب / أوهام / سراب / حادثات الزمن / الهجيج / شتات ما بعده شتات / ذهبت المروج ... / انقطعت الجذور / عَزّ السِّلاح والخبز / الفضاء / أضيق من خُرم الإبرة / تبًّا لها» تضغط على ذهن المتلقي وبصره وحواسِّه جميعًا كثيرًا.

إن هذا الحشد اللُّغوي الهائل في مساحة الاستهلال الضيقة، من شأنه أن يستعصي على التمثُّل أحيانًا؛ لأنَّه ضاغط إلى حدٍّ لا يسمح كثيرًا بالتقاط الأنفاس، لكنه في الوقت عينه يطرح سؤال الرِّواية المركزي، أو – إذا شئنا – أسئلتها المتعددة، ويثير غبارًا سرديًّا يحفِّز المتلقي على استدعاء مزيد من التَّهيُّؤ والاستعداد لقَبول التَّحدي، ليجد – فيما بعد – إلى أيِّ مدًى يمكن أن تصدق هذه المقدِّمات على المتن السَّردي وكيف يمكن أن تتجلى في تحوُّلاته.

وفي الوقت الذي يتم فيه صَوْغ الاستهلال بهذه الاحتفالية الباذخة في تفجير المكامن اللغوية بكل هذه الإثارة والتَّحريض والصَّدمة، فإن الخاتمة تقدم مُناخًا سرديًّا هادئًا رتيبًا مأسويًّا، تصغُر فيه حيوات المرويِّ وتتضاءل، يضيق فيه المكان ويختزل الزَّمن، وتتحطم كلُّ حيل السَّرد أمام إعلان قسوة الإحباط وجلال الهزيمة:

ويعود البطل العنيد إلى يقظته الباهرة، فيصبح الطبيب المداوي... إلينا بالكبسولة... وما بين الكبسولة والكبسولة، وتتراءى للبطل العنيد جبهة السوسنة قادمة، قادمة شاقة الآفاق، وقد تناثرت فوق الجبين حبات المطر. وسيصبر بطلنا العنيد صَبْرَ جَمَل، صَبْرَ بَعيرٍ، ولما ينفد صبر الجمل سيزعل زعل جمل نفد صبره وعيلَ».

إذ يتشبث البطل المهزوم بما تبقى من حُطام الحُلم ومخلَّفاته وشظاياه،

مكتفيًا بالوصف «الكريم» للرّاوي العليم وهو يَنعته بـ «البطل / العنيد»، ويَنعت يقظته بـ «الباهرة»، كنوع من العزاء وكتعبير عن وجود انتماء وتواطؤ واضح بينهما، أي الرّاوي والبطل، حيث يمتزجان ويتَّحدان ويتآمران في الكثير من مناطق الرواية.

تنوع أسلوبية السَّرد واستعادة منطق الراوي

اعتمدت رواية «أعواد ثقاب» تنوعًا كبيرًا في أسلوبية الحكي والسَّرد، كما هي في الراوي بالمَروي له أحيانًا، وحقق هذا التنوع مرونةً تعبيريَّة في إدارة دَفَّة السَّرد، ونهض منطق الراوي فيها على استعارة آلية «الحكواتي» المعروفة، على النَّحو الذي أضفى على المرويِّ روح الحكاية الموروثة، وسوَّغ قَبولها بخيالها الشِّفاهي وهو يتحول إلى مكتوب مرهون بالمخاطبة البصرية.

إنَّ الراوي بتحوُّله إلى «حكواتي» يسعى إلى استثمار طاقتي الاستقبال – البصرية والسَّمعية – وتشغيلهما في حقل السَّرد، إمعانًا في تكريس الأنموذج بما يتلاءم مع طبيعة المروي وقابليته على التَّوصيل. وعلى الرغم من أن هذه الأسلوبية استعملها روائيون كُثْرٌ قبل استعمالها في هذا الرواية، إلا أن كلَّ الاستعمالات السابقة لم تنقطع انقطاعًا كليًّا لتجريبها كما لمسناه هنا في هذا الأنموذج.

ويمكننا فرز أربعة نماذج تتنوع فيها أسلوبية السَّرد في (أعواد ثقاب):

الأنموذج الأول هو المعروف في لسان الحكواتي وهو يقول / ينقل كلام الرّاوي، بحيث يصبح الحكواتي راويًا عليمًا. والأنموذج الثّاني ينقل (قول) الرّاوي الأول المجهول / المعلوم، ويتفنن في تأسيس عالم حَكْي يخُّصه حصرًا، خالقًا مجموعة من الموجِّهات التي تعمل عادة لحساب المروي؛ إذ تتكرر عبارة الحكواتي الشَّهيرة بأسلوبها التقليدي المعروف (قال الراوي) مرات كثيرة، وبأشكال تتجاوز حدود هذا الشكل قليلًا في بعض الأحيان.

ويمكن حصر ظهوراتها على النحو الآتي:

وقال الرّاوي يا سادة يا كرام / وقال الرّاوي / قال الرّاوي / قال الرّاوي/ عاد الرّاوي يقول/ ويقول الرّاوي / قال الرّاوي / قال الرّاوي / قال الرّاوي / قال الرّاوي راويًا / راويًا لما سيأتي من حكي.

كما تتكرر العبارة الأخرى المرادفة لها «يا سادة يا كرام» ملحقة بها مرة، ومنفصلة عنها مرة أخرى:

يا سادة يا كرام سأروي لكم الآن / أما إنَّ الراوي يا سادة يا كرام / وكلّ الناس يا سادة يا كرام يتدلعون في هذا الزمان / قال يا سادة يا كرام / كان يا ما كان في سالف العصر وذاهب الأوان / أما إنَّ الراوي يا سادة يا كرام.

أما الأنموذج الثالث فهو ورود فعل الحكي أو السَّرد أو القَصِّ على ألسنة أخرى بالنظام الأسلوبي العامِّ المُهيمن في السَّرد:

تختتم حكاياتها قائلة / تحلو الحكاية تحلو كثيرًا / جدتي تروي الرواية من زاوية أخرى / يعيد لي القصة التي تسمَّعتها مرارًا / يصرون في رواية الحادثة / تكمل رواية / تكمل ساردة قصتها / تكمل الحد رواية القصة / كل الناس تروي حكايات / تظل حكايات القرى في انغداق / يروي القصة... .... .

في حين يستقل الأنموذج الرابع بتوكيد الراوي لأنويته في نقل الحكاية أو صوغها كلما تطلب الأمر ذلك:

بلغني أنا الرّاوي / قلت في سري أنا الرّاوي / أنا الرّاوي / أنا الرّاوي / أنا الرّاوي.

وأضاف هذا التنوع طاقة فعالة على تلوين المشاهد الروائية بتعدُّد إحالاتها، وبتحديد مُستمرٍّ للعَقْد الميثاقي بين الراوي والمروي له «المثل للمتلقي في مواجهة الحكواتي الموجود افتراضًا في ساحة رواية الحدث». ويمثل ذلك تجريبًا سرديًّا مهمًّا يحسب لصالح الراوية.

سردنة الموروث وأرثنة السَّرد

حفلت النُّصوص الرِّوائية في السَّرد العربي الحديث بإشارات متنوِّعة تستفيد من الموروث بشتى صوره وأشكاله، وكانت تلك إحدى الوسائل الفنية التي لجأ إليها الروائيون العرب في سياق جهدهم التَّجريبي لتطوير أنموذجهم الروائي.

وتمكنت الرواية العربية في نماذج مهمة منها – ولا سيما في السنوات الأخيرة – من تخصيب حيواتها وتطوير شكلها، لما يختزنه الموروث من طاقات هائلة بوسعها رِفد الكتابة الروائية – شكلًا وقضية – بمعطيات جديدة يمكن أن تثريها وتقدم لها خِدمات فنية جليلة.

وقد تعلق الأمر برواية «أعواد ثقاب»، فثَمَّةَ قضيتان أساسيتان في تحليل صورة هذا الموضوع. القضية الأولى أن الرواية اكتظت بكثافة هائلة من الإشارات تنتمي إلى مرجعيات متنوِّعة جدًّا في حقل الموروث، إلى الدرجة التي تبدو فيها أحيانًا وكأنها قد تجاوزت حدود المصطلح بأنموذجية «التَّوظيف والتَّناصِّ»، لكننا مع ذلك نجد أنها قدمت أنموذجًا يستحق الدراسة والتأمل لكونه عملًا روائيًّا خاصًّا يتنفس برئة الموروث وينفتح على مُناخاته.

أما القضية الثانية، فإنها تُحيلنا على الجهد النَّظري الذي قدمته الرِّوائية رفقة دودين في دراستها الأكاديمية المهمة «توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة» [٧]، واستنطقت عبره أكثر النصوص الروائية موروثيًّا على النَّحو الذي نعتقد أنها وظيفته في عملها الرِّوائي هذا.

إذ كشفت في دراستها التحليلية عن قابليات «امتصاص النص الراهن لبعض إشكال السِّير الشعبية المكتوبة [٨]»، و وجدت في السياق ذاته «أن تضمن النَّص الروائي لمقروء أدبي مورث سواء أ كان شعرًا أم نثرًا مدبجًا الماضي والحاضر، خالقًا حالة من الإيهام، تكسِر السِّياق الخَطّي المتتابع في السَّرد، وتسعى إلى خلخلة البِنى السَّردية، وتوجد تعددية صوتية غير صوت

الروائي أو السارد وذلك باستبطان وعي الشخصيات[٩].» كما التقطت في بعض الروايات الأخرى سعيها للإفادة «من شعرية المقامة وإيقاعها، المحاكي موسيقى الشعر الخارجية، والمتمثل بالجمل المسجوعة المتوازنة[١٠].»

واستنتجت بقراءتها الواعية للنُّصوص الرِّوائية المنتجة أن الكثير منها يتكئ تناصًّا «على الأمثال الشعبية والعادات والأعراف والتقاليد في إيصال فكرها الاجتماعي، معتمدة على سلطة التَّعالي في هذه المعارف والخبرات، والحِكَم الجاهزة المتنقِّلة عبر البِنى الثَّقافية والاجتماعية من جيل إلى جيل، موجِدَة سُلطتها الرمزية المتجاورة لمنطق الأشياء في الزمان والمكان[١١].»

فضلًا عن نصوص من القرآن الكريم عاينته رفقة في هذا المجال «بوصفه أنموذجًا شكَّل ويشكِّل متعاليًا نصِّيًّا وذلك بتأثيره وامتداد فاعل حاضر في الحاضر كما هو في الماضي، ومنهل عَذب خِصب لمختلف أنواع التفاعلات النَّصية، والتَّعالقات النَّصية من منطلقين الأول: النوع الأدبي، فالمواد تجنيس الأدب كرواية، إذ يحتوي على القصّ بالكون والإنسان والحياة، فهو نصٌّ يهاجر إليه، على اختلاف أنواع النصوص المهاجرة، سواء أ كانت نثرية أم شعرية، وعلى اختلاف أنواعها داخل الجنس الأدبي الواحد كالنثر، ففي الرواية وفي القصة أيضًا إمكانات للتَّعالق مع النص القرآني الكريم[١٢]». وعند هذا الحد نتساءل، هل حاولت «رفقة دودين» الإفادة من كل هذه المعطيات وتوظيفها في رواية واحدة هي روايتها «أعواد ثقاب»، بل وزادت على ذلك من خلال رفدها بمعطيات موروثية أخرى؟ وهل مثل هذا السَّعي كفيل بإنتاج أنموذج روائي متطوِّر؟

الرِّواية – كما قلنا – جاءت حاشدة بالإشارات الموروثية التي طلعت أحيانًا على مقام حضور السَّرد، وشكّلت معه ثنائيًّا جدليًّا يتسردن فيها الموروث مرة ويتمورث السَّرد مرة أخرى، وكشف ذلك عن معرفة وُثْقى

وعميقة ذات حساسية واعية بالموروث.

لا شكَّ في أن دراسة (رفقة) الأكاديمية قدمت لها الكثير في هذا المجال، لكن معرفتها فاقت ذلك، إذ إنَّ الحسَّ العالي بروح الموروث وحساسيته كان حاضرًا في أكثر مناطق التَّوظيف وحقوله.

خضعت لغة السَّرد في أكثر صفحات الرواية إلى مزج كثيف بين اللُّغة الفصحى واللهجة العامية، إمعانًا في إطلاق روح الموروث وإشاعة حساسيته في الفضاء الروائي.

ويمكننا ترتيب إشكال التوظيف وسُبله على النَّحو الآتي:

جاء توظيف الموروث الشِّعري طاغيًا وملونًا بكل ما يتيحه من أشكال معروفة، إذ استخدمت الروائية النشيد الشَّعبي العاميّ «عليوم لنو الوطن بنشال فوك الرأس» في أكثر من مكان، كما وظَّفت الشِّعر العاميّ بعدد كبير من الأبيات. مثل:

ببكي على زهو الليالي وطـيبها ... وديارنـا و وطانـا والمنـازل
يا ما شكناها على الجود والعطا ... يا ما طمعنا ضيفنا وكل زاير (١٣)

و وظفت الشِّعر الشَّعبي المُهجَّن على لسان «الكوري» الذي أحب ابنة البدوي «غزوة»، وقال فيها شعرًا لا يحسن صفاء العربية، فتأتي على هذا النحو:

صـديق أنا رفيـق أنا ... بشـوف أنت أصـير أنا
برقـع بدو بحـب أنا ... بشوف أنت أطير أنا (١٤)

و وظفت الشِّعر العربي الفصيح داخلًا في السِّياق السَّردي:

هل أحدثكم عما يعتريني، عن السوانح تسنح في نفسي فيهيم بمعللتي بالوصل والموت دونه(١٥).

وتستخدم أسجاع الحكواتي في صفحات كثيرة من الرواية:

وبكوا القتال والطرد والتفاف الأجناد بالأجناد، وحنوا حنين ناقة للقاء يتضارب فيه بالسيوف الحداد، والرماح المداد حتى تنوش من الإعداد الجماجم والأكباد (١٦).

كما تستثمر طاقة «المثل» بنوعيه الفصيح والشَّعبي، غير أنَّ الشَّعبي يتردد في الرِّواية أضعاف ما يتردد الفصيح، فمن الأمثال الفصيحة:

قررت أن أكون قادرًا على ممارسة الحياة قالبًا لها ظهر المجن (١٧).

ومن الأمثال الشعبية: **يا مخلص الرُّوح من الروح** (١٨).

ويطال استغلال الموروث توظيف الغناء الشعبي:

اقترح أحدهم أن يغنوا، أن يتصدوا، أن يقولوا: هبت نسمة من الوادي خطفت منديل الحلوة.

أما الثَّقافة الشَّعبية بشَتّى صُنوفها والتَّقاليد الشَّعبية بمختلف إشكالها، فقد وظِّفت في الرواية على نطاق واسع جدًّا:

قاربت الشَّمسُ عمودها في كبد السَّماء في ذلك السوق ضربوه طوعًا، اعتلت مِنصَّتها ترسل أشعة ذهبية لاسعة، أوقف عبد الواحد عصاه ليرى ظلَّها ويقدر الوقت، قدر كل ذلك وقال:

«حان موعد الصلاة فحيّ عليه (١٩).»

ولقيمة العدد «ثلاثة» في الموروث العربيّ الإسلاميّ، وعلى المستوى الشَّعبي أيضًا، حضوره الطّاغي في روح الحياة العربية وحساسيتها، فإنَّ الرواية استثمرت إمكانية وتكرُّر ظهوره رقمًا وحالة في صفحات كثيرة منها:

لم يكن أمامي أيُّ خيارٍ بعد أن كان الفرق في الأيام مضحكًا، ثلاثة أيام فقط (٢٠).

أما توظيف الآيات القرآنية فقد غطَّى أجزاءً كبيرةً من مساحة الرِّواية:

يا جماعة الخير استهدوا بالله العظيم، ولا تنقضوا غزلكم بعد قوة أنكاثًا[٢١]

إن هذا المزج الهائل للحسِّ الشَّعبي بالسَّرد الرِّوائي إلى مسرح لفعاليات الموروث بكافة طبقاته ومكوِّنات، إذ انغمر السَّرد انغمارًا شبه كلي، وقاد في نتيجة مهمة من نتائجه – على صعيد الرؤية التَّجريبية للرِّوائية – إلى الانحراف عن مسطرة السَّرد التقليدية، وخلق زوايا متعدِّدة تنطلق منها خُطوط السَّرد، فثمة كاميرا ترصد وتصوِّر من مناطق مختلفة.

الشخصيات: الكثافة وهدم الأنموذج

انحرفت رواية «أعواد ثقاب» في عملية خلق شخصياتها عن مسطرة السَّرد المألوف، ففي إثارة الانتباه وشَدّه نحو شخصيات مركزية معينة تستقطب اهتمام المتلقي، ليحاكي فيها نماذجه الشَّخصانية المؤلَّفة في حمله سلبًا أو إيجابًا، تقاطعًا أو اتفاقًا.

إذ غالبًا ما تذكر معظم الروايات في السَّرد العربي الحديث عبر شخصياتها، على النَّحو الذي تصبح فيها الشَّخصية أحيانًا بديلًا للعمل الروائي برمته.

وهذا الافتتان بالأنموذج عند القارئ العربي – خاصة – يثير الكثير من الشُّجون والشُّؤون المتعلِّقة بالجانب السّايكولوجي والاجتماعي الفكري والحضاري لبِنية العقل العربي، ونكاد نزعم هنا أن الروائية رفقة دودين بـ«أعواد ثقاب» خرقت هذا الميثاق المهيمن، وحققت خيبة توقُّع عالية عند القارئ يمكن أن تضعه في مركز السؤال والحيرة والقلق، إذ كيف يخرج من يخرج تجربة قراءة مهمة في الحقل الرِّوائي وجَعبته خالية الوفاض من النماذج.

وقد يكون هذا المُنجَز في تقديرنا أحد أهمِّ إنجازات «أعواد الثِّقاب» الفنية والسوسيوثقافية في إعادة ترتيب بيت التَّلقي العربي لسرده الرِّوائي، إذ تميزت الشَّخصيات في هذه الرواية بالكثافة فقد تجاوزت الـ (٦٠) ستين شخصية، كان للشخصيات من كبار السن الحظ الأوفر، لما تؤسسه مثل هذه

الشخصيات من حضور طاغٍ في المجتمعات الرِّيفية أو التي تنحدر ريفيًّا من مناطق تشكّل الجزء المهم من بنية المكان المجتمعية. وهو المكان الروائي «الأليف» الذي تسردنت فيه الشخصيات وتمسرحت عليه أفعالها، فالمجتمع الريفي – وكما هو المعروف – مجتمع ذكوريّ أبويّ، يدين بالولاء المُطلق للأكبر سنًّا في النظام العائلي الذي يمكن أن يوصف بأنه نظام أجهزة لا نظام مؤسَّسات، لذا هيمنت شخصيات «**الحاج عبد الله / الحاج رشيد / الشّايب عبد الدايم / الشايب عبد الواحد / الشايب بدوي / الحاج شعبان / النائب ياسر محمود / الجد عبد الله / عبد الفتاح (والدي الراوي) / أبو شريف / الشيخ جروان / الحاج عبد الغفور / الحاج إسماعيل الديراوي / الشريف بن هاشم / أبو هواس / الشيخ حسنين / أبو فرحان.**»

يمكن ملاحظة تَكرار الألفاظ الواصفة السابقة لأسماء الشَّخصيات، وهي تحيطها بأهمية خاصة يفرضها المكان مثل «**الشّايب / الحاج / النائب / الشَّيخ / أبو**».

وما يمكننا ملاحظته أيضًا في معاينة الخصائص المُميزة لكثافة الشخصيات في الرِّواية أن الحضور النِّسائي جاء ضئيلًا قياسًا بحجم الحضور الذُّكوريّ الذي يفوق الأول بأكثر من أربعة أضعاف، تمثيلًا وتوكيدًا لصفة المجتمع الذُّكوري الذي تميز به مجتمع الرواية.

وإذا كان لنا أن نفرد موقعًا متميزًا لمعاينة شخصية السّارد الذّاتي «صالح» في عَلاقته بمسؤلته الحزبية «سوسنه» وشغفه بها. وتفانيه بالالتزام والتَّضحية بسبب من هذا الشَّغف، فإنه على الرغم من احتلالهما مساحة واسعة من حقل السَّرد إلا أنهما – أي الشخصيتين – بقيتا حتى نهاية الرواية شبه محجوبتين على صعيد البناء المحوري لكلٍّ منها.

فالبطل «صالح» إن صحت التسمية هنا – الذي هو الرَّاوي المتكلم بدا

في اللحظة الأخيرة خجولًا أو منغلقًا، حجب عن فضول التلقي الاطلال على عوالمه الداخلية الجّوانية على نحو واضح وتفصيليٍّ وعميق، كما أنه في الوقت عينة لم يقدم شخصية «سوسنه» إلا بمستوى واحد تقريبًا، ونجد أن هذا الحجب والعزل وتضييق مجال التعرف على دواخل الشخصيتين ليس له ما يبرره تمامًا – حتى وإن انطوى على إشارة سينمائية تحيل على سرية فضاء العمل الحزبي، وكان من الممكن أن تتسع الفجوة أكثر كي تزداد مساحة التَّوتُّر السَّردي أكثر في الرواية.

إن تردد أصوات كثيرة في سياق التنوع الكبير في الشخصيات منح الرواية حسًّا دراميًّا وملحميًّا، جعل الراوي – الحكواتي يقدِّم مروياته من خارج قوس السَّرد ومن داخله في آن واحد.

تحولات السَّرد ومنطق الكشف الروائي

تحركت رواية «أعواد الثَّقاب» في سبيل بناء منطق الكشف الروائي فيها على أكثر من محور؛ إذ خضعت لسلسلة من التَّحوُّلات السَّردية، وقد تنوعت هذه التَّحوُّلات بحيث لا يمكن رصدها بمعاينة نسق سرديٍّ واحد، فهي لم تلتزم بصراحة النَّسق ومركزيته، بل راحت تتمظهر تمظهرات متعدِّدة مستغلة في ذلك كل ما هو متاح وصالح من تِقنيات وآليات وظواهر وفعاليات وعناصر وأفعال، للخروج عبرها إلى أفق سرديٍّ جديد، أو الإمساك بمفتاح يؤدِّي إلى هذه النتيجة.

وسنحاول التدرُّج في فحص أشكال هذا التحوُّل أينما وجد في منطقة من جغرافية الرواية وتأريخها: إشارة / مكانًا / زمنًا / لغة / حدثًا.

ثمة الكثير من المكامن السَّردية في الرواية يفتحها الراوي مستلًّا ضوء ما منها. ثم لا يلبث أن يعمل على إغلاقها أو إهمالها أحيانًا، لكنها تنفعل بالكون السَّردي وتمتزج بفعالياته. يبدأ أوَّل تحوُّل سَردي في الرواية حين يصرخ «مشني» باحتمال وجود ماء في وضع يمكن أن تتحول فيه الصَّرخة

إلى خلاص أو معجزة:

« الطفل » مشيني يضع ثوبه في أسنانه شاقًّا طريقه كالسَّهم فرحًا وقد عقدت الفرحة لسانه مبتلعًا نصف الكلمات ..

• كنت الأحق ...

قالوا جميعًا أيوه، أعاد الجملة فنفد صبرهم.

• قل يا ولد، هل استوقفك عِربيد يُنشب رأسه في السماء، ويزقح على الأرض نحونا زَقحًا؟ أفاق مشيني من ساعة ذهوله وأقسم:

• ماء، ماء، والله ماء في قاع ذاك الجبل الأسود.

يمكننا أن نعد هذا التَّحوُّل أحد المفاتيح التي تقترح تحويل منطق الكشف السَّردي إلى أفق جديد، إذ يقود إلى تحقيق ضربة سيميائية في طبقة محركة وفعّالة من طبقات الحادثة الروائية:

كيف أدخلت نبعة الماء التي لم يروِها السُّرور إلى قلوب الجمع حتى إنَّ الرجال بدأوا بالبحث عن نسائهم على وجه اليقين، ورقَّق المخاطبات في أفواههم، ورقَّق فيهم الحواشي، والتمعت فيهن العيون، وشوهد الشايب عبد الدايم يبحث في دائرة جلوسه عن أعواد من الحطب يحتفر لها موقده، يبحث عمن. بعد إذ جفف القحط والخوف المشاعر في ذلك المطلع الجدب، ستأوي إلى جمعنا طيور لا عهد لنا بها، تفاءل الجمع بعد أن قال الحاج رشيد ذلك مدليًا بدلو تفاؤله.

وبذلك ترتفع معنويات السّارد الذّاتي لمواصله السَّرد بعزيمة أكبر؛ إذ يذهب إلى دفع الراوي / الحكواتي إلى واجهة السَّرد ليقول:

قال الراوي: وجاءتهم بشرى جديدة كسحابة منتظرة .

ويلعب المكان دورًا خطيرًا في استراتيجية التَّحوُّل السَّردي في الرواية، ولا سيما حين يُمركز الأحداث في بؤرته، فبعد الانفراج الذي حصل في

سياق الحادثة الروائية نحو فتح أفق جديد للتَّدفُّق والاستمرار والدَّيمومة، بعد الاحتمال الذي نشأ لديهم بامكانية وجود ماء ينكص هذا الأمل بتحول سلبيٍّ مناهض يخفف كثيرًا من ثورة الأمل هذه:

لمّا رأى الجد الطير بلا ريش صرخ في الجمع:

• إيّاكم والماء لا تقربوه شاربين.

تطيّر الجمع مما قال وكانوا أعدوا أنفسهم وأفواههم للعبّ من الماء.

• لماذا أيّها الجد المهيب، قالوا حزانى » فردّ بسرعة:

• الماء مش بلاش.

أما التَّحوُّل السَّردي الآخر فإنه يختصُّ بالشَّكل أو تِقانات السَّرد الرِّوائي وآليات تشكيله من الدَّاخل، إذ يتحول فيه الرِّوائي من رواية سرد خَطّي متسلسل يملأ أسطر الصَّفحات من بداية السَّطر حتى نهايته، التزامًا بالشَّكل السَّردي في رواية الواقعة النثرية، إلى رواية سرد خَطّي غير متسلسل وغير منتظم يحاكي رواية الواقعة الشعرية:

فبلغني ما حل بها في سنة تلت السنة التي تشاء لنا فيها اقتداءً بشيخنا سعيد أبي النحس المتشائل نادل النار ... فمن مغيب الشَّمس، وقد حلّ اصفرار المدى في الحلوق وفي الجفون زهر ندى بطعم دفلى ذلك أنها المرحلة الوسطى قبل أن يهجم الظلام، يحتل البئر ليخنق المدى وأمنية تجر من شعرها الذي انتثر في كل اتجاه يشجّ وجه مظلم (٢٢).

ويعمل مدّ السَّرد إلى وضع شعري هنا على تمويل القراءة البصرية بمعطى محفور خَطّي يشتِّت شكل الوضع السَّردي البصري للملتقّي، ويثير في ذهنه أسئلة الشَّكل الكتابي وجدوى تحوُّله.

وقدمت الرواية تحولًا سرديًّا خاصًّا يتعلَّق بالسّارد الذاتي، وهو يحاول الاستجابة للحدث بما يناسب تطور شخصيته الروائية بوصفه شخصية مركزية:

ذات ضحًى، وكنت قد عزمت وحزمت أمري أن أطلب من المكتب السِّياسي للحزب إلحاقي بالجناح العسكري للتَّنظيم، لم تعد بي القدرة على الاستمرار هكذا، وكانت قناعاتي قد تبلورت أن النِّضال السِّلمي، النِّضال السِّياسي وسط فئات من الناس فقيرة ومُعدمة في أحزمة القرى، وتلفانه أصابتني أنا الآخر بالتَّلف، وجعلتني أفقد في كثير من المرات حماستي و وجدتني مُنسَاقًا لمعتقداتهم ومفهوماتهم في الحياة ...

ثم تصعد اللَّحظة السَّردية مرة أخرى إلى موقع الشِّعر وشكله، لكسر حِدَّة المُهيمن الخَطّي النَّثري على التَّلقّي البصري للقارئ:

كحفيف الأشجار، كتلاطم الموج

وربما انبثاق الزَّهر

وتولد بُرعم في ازرقاق المدى

وكان يأتيني صوتك

ومدى موعد يأتي وقد لا يأتي

يضج بي ضجيجي وأنا على عتبة جوى

وتخضع الرِّواية لتحوُّل تناصِّيٍّ مفترض يحقِّقه الرّاوي عبر حكاية يذكُر أنه قرأها:

أذكر أنني قرأت قصة جريح حرب كان عليه بعد أن قُطعت رجله أن يقطع فلاة موحشة ليصل إلى أقرب محطة أنس كي يداوي جروحه، وأنه استمر زاحفًا على مؤخِّرته مداويًا جُرح رجله بما تيسر من أعشاب وأتربة، وأنه كان ينطلق بالغناء والتَّرنيم والتَّرتييل، وأن هذا أسعفه على الوصول والصُّمود رغم ما فيه من مَشَّقة، لم ينكِّس أعلامه، يغني ويقول: ما أحسن وقع كفوف الصبر على أنفي، صابرًا على الجوع، منتصرًا على الأنين، كانت شكواه للماء والعطش.

وتحوُّل تناصِّي آخر مع أقدم نَصّ شعري معروف:

أو تظل المرأة ملاذ الرجل منذ جلجامش وقد حطَّ رحالة في بيت الغانية إلى يوم أحط رحالي في عين الحلوة، أو تظل المرأة ملاذ المحاربين والمهجَّرين...

في سبيل تجديد خلايا السَّرد وتعزيز روح التواصل مع الحدث.

وتشترك مداخلة منطقية في معاينة النَّسقين الأساسيين اللذين تحتفظ بهما الرِّواية في طبقة من طبقاتها وهما النَّسق الذُّكوري والنَّسق الأنثوي، وتستند هذه المداخلة إلى المُحاجَجة والمنطق والحكمة بما يجعل الراوي معلمًا أكثر منه رواية:

بتّ قادرًا على الفرس، رغم الادعاءات ثمة فروق كبيرة، للنسوان سمات، وللرجال سمات، قد تتباين السمات ولا أجد لها تقاربًا، السوسنة باحت لي ذات يوم في أحد حواراتنا المتشعِّبة بشيء اعتبرته سرًّا قالت لي نزقة: «الأمومة إنتاج خصوبة منتجة في النهاية، لا تختلف عن خصوبة بعل وعشتروت التي يؤديها أحيانًا بالحفاية والضرب، كأي رجل في الحياة الدنيا» أمّا ما اعتبرته سرًّا فذلك لأنها باحت بما أسمته في حينه بديوكية، وعدلت التعبير قائلة: «فلنقل طاووسية الذكر وأمومة المرأة ...»

ويؤسطَر المروي في حلقة من حلقات التَّحوُّل السَّردي، إذ ينتقل الرّاوي السَّجين مع أحمد المسلم وميشيل المسيحي حوارًا يخرج بمنطق الكشف الرِّوائي إلى أفق مؤسطَر:

في الصباح الباكر وكان ميشيل قد أخذته سنة من نوم، أفاق فاركًا عينيه المتقرِّحتين، يروي لأحمد بأنه قرأ في سورة البقرة للآية اثنين وأربعين، وقبل أن يسترسل قال لأحمد: «يا أحمد إني أراني أقف أمام باب مُشرَع على مِصراعيه، قضيت الليل بطوله أمام الباب ولكني لم أخطُ خارجه ولو لِخطْوة واحدة، كان العسسيُّ يكيد لي، لو انزاح ذات يمين أو ذات شمال لخلا لي

وجه السَّماء ولدَلَفْت من الباب ثم أفقت.» قال أحمد مسرعًا: «ستخرج في اليوم الثاني والأربعين من اعتقالك .»

ولعلَّ من أهمّ التَّحوُّلات السَّردية التي كشفت عن منطقٍ آخر في اللعب بالسَّرد، تلك الحيلة السَّردية التي تسعى فيها إحدى شخصيات الرِّواية المركزية وهي شخصية «سوسنه» إلى استبدال دورها مع الرّاوي المتكلم، لتحقيق عدالةٍ لم يتمكن فيها الرّاوي / الذَّكر من تحقيقها لفرط إحساس التاريخي الموروث بغلبة ذُكوريته:

أشعر اللَّحظة أنني وإياك نتبادل المواقع، رغم أنك الراوي، وأنا من ضمن خريطة الشخوص يجب أن تسمح لي بتوضيح بعض الأمور، كيلا ينطوي كلامك على القارئين، ثَمَّةَ مسائل تحتاج إلى بعض الإنصاف، نحن اليوم في مرحلة الإنصاف، المساواة، رغم أنها أُقرتّ من هيئة الأمم المتحدة إلا أنها أمنية، أريد الإنصاف ومن بيده الإنصاف فقد ينصف وقد لا ينصف فأعطني أوراقك، يمضي زمان في مكان ...

ولا يلبث أن يكشف عن آلية من آلياته السِّرِّيّة في السَّرد عبر الإلماح إلى الكَنْز السَّردي الذي يستقي منه مَروياته:

في البدء أوصلوني أولاد الجهل وعبر الحيض إلى أن تهتزّ قَناعاتي بفكر مولانا، وأن أراه ككل من سلف حين يقول بعض السَّلف شيئًا أراني أعصره بحثًا عن السُّلافة.

وبعد انهيار الأُسس والقناعات والقيم في المنظور السَّردي يُحْدِث تحوُّلًا مهمًّا في منطق الكشف وهو يقدم أطروحته في هذا المجال:

أكاد أكفر بالتَّغيُّر الكَمّي الذي يؤدي إلى تغير نوعيٍّ لكائن التراكم يا أشياخ لا ينبئ بشيء، ولا النار التي بقيت تؤسس في قلبي جدلًا بأن لا بدّ وستومض كي تأنسها، أما عمق شعوري بهذه المسألة فقد تبدَّى بعد سنوات حينما

تذكرنا نحن البعض من زملائه وفاته فأرونا أحيائها في مدينته التي دفن فيها، ولما اجتمعنا لإحياء الذِّكرى، كنا قلة، نعم قلة رغم أننا أشعنا الخبر، وجهدنا في الإعلام ...

لذا يُعلن الراوي مرة أخرى خيبته بالمنطلقات التي اعتمدها السَّرد في البدايات، حيث انتهى إلى نتائج مُفجعة:

النِّهايات لا تأتي على هوى البدايات أبدًا، معظم من قال: إن الأمور بخواتيمها.

ويظهر المنطق فوق السَّرد على نحو قاسٍ يضاعف خيبة التَّوقُّع:

ليبرز السؤال المِلحاح:

عمَّ تبحث في ليل الكمائن الطويل هذا؟ عن تحقيق الذات، عن نمو فردي، عن انتصارات زائفة، كل هذا يهون في سبيل البوح بالوجع.

ويحصل تحوُّل مُهمّ في صعود أصوات حادَّة تنبئ عن نهايات أشبه باللَّعنات:

سيعقب الجراد الذي سيملأ ثقوب بيوتكم ساكنًا مستوطنًا بعد أن يقشَّ الأخضر واليابس / غزو الضَّفادع / وستغزوكم الجرذان / وسيعاودكم القمل ...

وربما كان التَّحوُّل الأخطر على مستوى شكل الراوي و وظيفته في قيادة دَفَّة السَّرد قد حصل في الصفحات الأخيرة من الرواية. حين تحوَّل السّارد الذَّاتي إلى سارد موضعي بعد سقوطه في متاهة الحدث الرِّوائي بوصفه بطلًا، حيث يُقصى من دور الراوي وتنتهي مهمته ليواصلها أنموذجه الآخر «الراوي كلِّي العلم»:

ويسقط البطل العنيد من المِنصة ... محتفظًا في داخله برهان الاختلاف والافتراق مع حزبه الذي كان الجدار الأخير الذي هو كل يتامى الوطن،

وتحته كَنْز لهم ولم يبلغوا الأشد فظل الجدار مهدمًا والكَنْز عصيًّا.

ويقدم الراوي كلي العلم فكرة تنتمي على نحو ما إلى تحوُّلات السَّرد، وتكشف عن شكل من إشكال منطق الكشف في الرواية:

ما المخرج؟ كبسولة تبطح بعيرًا، يقسم:

كبسولة وتبطح بعيرًا أرضًا وتجعل سَنامه مداسًا، تلغي ثورة الفحولة في دمه وتبقيه نعجة أليفة تتدفق أمومة، في البدء تبتلعها بصعوبة، ثم تنزلق إلى أتون التحلل ينطلق سحرها نافثة عقدها، تهدّ كل شيء، الحيل ونبض الدم والرؤى والأحلام، تستقدم المآسي وترصفها رصفًا.

إذ يصلها بخاتمة الرِّواية وهي تحطّ رحالها على مقربة من الحدود النهائية للسرد:

ويعود البطل العنيد إلى يقظته الباهرة، فيصبح الطبيب المداوي ... إلينا بالكبسولة ... وما بين الكبسولة والكبسولة، تتراءى للبطل العنيد جبهة السوسنة قادمة، شاقة الأفاق، وقد تناثرت فوق الجبين حبات المطر وسيصبر بطلنا العنيد صبر جمل، صبر بعير ولمَّا ينفد صبر الجمل سيزعل جمل نفد صبره وعيل.

منهية سلسلة التحولات المتنوعة والمتناغمة إلى وضع سردي مأساوي.

اللعبة الروائية وإشارات السَّرد

شاءت رواية «أعواد ثقاب» أن تفيد من أي معطًى سرديٍّ ممكن لدعم فعاليات مكونات السَّرد، لا سيما فيما أتيح من مفردات اللُّعبة الرِّوائية وهي تفعل إشارات السَّرد وتعمُّق طاقات السيمائية. وتنوع هذا النشاط الخلاق في الرِّواية بتنوع المصادر البنيوية والسِّيمائية المغذية لحيويتها، وربما كان أول هذه الظاهر هو استعارة الضمير الذكوريّ راويًا، انسجامًا مع عقلية المكان السَّردي في الرواية وهو لا يتيح فرصة لراوٍ أنثويّ، لأن مثل هذه الفرص

مقصورة على الذكور، فحصلت مفارقة في الاستعارة وتبادل الأدوار حصرت ألوانًا كثيرة من نشاط السَّرد في أنطقة ضيقة.

كما جاء المكان السَّردي ذاته ضيِّقًا محدودًا، تمظهر تمظهرًا واسعًا في «القرية» وأقلَّ منه في «السِّجن»، وأكثر قلة ومحدودية في «بيروت» وربَّما تمثلت براعة التِّقنية في اعتماد أسلوبية راوٍ جديدة تهشِّم مسطرة السَّرد وتروي أحداثها من كل الاتِّجاهات، ومستفيدة أحيانًا ضمن طرائق التَّعبير السينمائي:

ما الذي بيدهم أن يفعلوا الساعة واللحظة، ومحتضر بكل ألَقِ احتضاره، يبدو كسراج على وشك أن ينطفئ. هم في العراء الذي جعلوه بضجيجهم وعجيجهم كسوق الحلال تناثرت دوابهم، وأحاطت بهم، امرأة تحتضر لولادة، ورجل يحتضر لموت، ما الذي هُم فيه الساعة؟ والصغار الأكثر اقترابًا من جمع النساء اختاروا التقافز بين الخيمة والعراء، يلتقطون الأخبار وينقلونها ما بين الجمعين يقولون:

«إن الطلق تسارع مع المرآة في الخيمة» فيرد جمع الرِّجال:

«احتضار الرَّجل تسارع هو الآخر ونحن ننتظر شيئًا ما.»

يطول احتضار الرجل ويقل تسارع الطلق مع المرأة.

ينتهر الكبار الصغار قائلين:

«احتضار المرء ليس فرجة وصندوق عجب.»

معناه بدوي، تقتلع منهم الهموم والتجلد والهنهنات، حين يأتي صوته ضعيفًا في صحوة قالوا إنها صحوة الموت مقصدًا:

يا حال خلي الجوح والنوح والبكا

وأعجل بقبري يا قوي العزم

فالمشهد هنا مبني بناء سينمائيًّا ينهض سرعة تعدد اللقطات وحركيتها وشد انتباه المتلقي إليها. وقدمت الرواية مزجًا داخليًّا بين الحس السياسي والأفق

الشعبي في مقاربة موضوعات وعنوانات لها حضور مهيمن في الذاكرة العربية والوجدان العربي، بحكم عوامل تاريخية وجغرافية وحضارية كثيرة مثل النضال والاستعمار والشهداء وغيرها. كما أنها تمخضت في الوقت عينه عن طرح مشكلات معاصرة حساسة تنتقد فيها بعض مظاهر الزيف الحضاري:

وإنه لما جاءه في صباح يوم تالٍ وجده وقد طال واستطال وخرج من السحارة أكوامًا أكوامًا، عجب واستعجب وكاد أن يترك الدار فرارًا وأن يطلق المرأة نهارًا جهارًا، ولكنها تدخلت عليه، وعقدت منديله وقالت له: ما فعلت بالخيار شيئًا وما سحرته ولكنه تهرب مني يا ابن العم ...

وكان في تَكرار السَّرد لجملة «رأيت أيها المناضل السعيد ذو الراوي السَّديد» إحالة أسلوبية إلى سرد ألف ليلة ولية وأجوائها، في محاولة لإكساب الرواية قدرًا من سحر هذا الخطاب العربي / الشَّرقي الخالد.

ويمكننا في خاتمة قراءتنا للرواية الإشارة إلى «الإهداء» الذي تصدَّر الرواية، بوصفه موجِّهًا من موجِّهاتها:

إلى صاحبة الوجه الفليح، أمي التي عاشت سيفًا صقيلًا يأكل من غِمده ...
إلى روحها الطاهرة تطوف بنا كل حين.

إذ ينتمي خطابًا ومفردات إلى فضاء العمل ويحتشد بالمعاني والقيم والأحاسيس، التي يتحول فيها مقصد الإهداء «أمي»، بإكسابها هذا البعد الأسطوري – إلى «أمه» تتسع فيه الحدود وتتعمق كنوز المعنى وتتعالى انطلاقات السَّرد.

المعنى الروائي بين حيل السَّرد وخلخلة المتن الحكائي

مدخل

دخلت إشكالية المعنى السَّردي في الكتابة الروائية الحديثة مرحلة أكثر عمقًا وتعقيدًا واشتباكًا، باعتمادها على تقانات عرض جديدة لفعاليات المعنى داخل حدود المشهد الروائي العربي، على نحو جعلهم يمتلكون أدوات تعبير

خاصة تفيد من المُنجَز الغربي على هذا الصعيد، لكنها في الوقت ذاته تكيّف ما أفادته وتضيف إليه، بما يمكّن الروائيين من الإسهام في بناء مشهدهم الخاص المنتمي إلى خطابهم الروائي: لغةً وفضاءً وبيئةً وحساسيةً.

وأفضى هذا التكوين إلى ابتكار حيل سردية غير مألوفة تقريبًا في الميراث السَّردي العربي، وتفعيلها على النحو الذي يناسب شكل الرواية وإشكالية المعنى فيها، مما يقود ضرورة إلى خلخلة المتن الروائي التَّقليدي وفتح السبيل أمام نداءات الهوامش، وهي تفتح فجوات مثيرة في جسد المتن تعمل على توليد أسئلة الرواية العربية الحديثة وتشكيل رؤيتها المعاصرة.

تفتتح رواية «الحمراوي» [٢٣] لـ (رمضان الرواشدة) متنها الحكائي بمداخل سردية تتضمن وعدًا قريبًا بالإفضاء بالسرد وعرض مركزية الحكاية على شاشة باثّة والإيحاء باكتمالها:

عندما دخلت المدينة لم يدُر بخَلَدي أن ذلك سيحدث لي.

لا يكتفي الراوي المتكلم «السارد الذاتي» بإطلاق هذه الحيلة لإثارة انتباه المروي له / لهم وتفعيل فضول التَّلقّي، بل يتجاوز ذلك إلى دعمه بانتمائه إلى فضاء التلقي ومحاولة التَّماهي مع المروي له/ لهم، إمعانًا في الإثارة والتحفيز وإحكامًا لبنية الحيلة بوصفها تِقانة سرد جديدة:

أصدقكم القول إنني فوجئت كما ستفاجأون بما حدث لي أنا العاشق المتيم الملوّع بالهوى والعشق الأبدي.

وينطوي التصريح بالأنوية الراوية وفضح مضمونها على استدعاء تضامن المروي له / لهم، وفتح الصفات على أكثر من مستوى سيميائي لإدراك كنز الدلالة «العاشق / المتيم / الملوَّع بالهوى / والعشق الأبدي»، ابتداءً من المستوى العاطفي – الوجداني، ثم الإنساني، وانتهاء بالصّوفي.

ولعلّ من أهم حِيَل السَّرد التي حفلت بها الرواية هي تعدُّد الوسائل المثيرة

في التغطية على بؤرة السَّرد الأساسي في الرواية، فثمة بؤرة مركزية يسعى السارد الذاتي إلى تثبيتها في جسد المتن السَّردي، وزجِّها في حرارة المعترك السَّردي عبر أحداث متشظية يتداخل فيها الواقعي بالأسطوري والمرئي بالمتخيل، لصرف نشاط التلقي في جهات متعدِّدة داخل فضاء الرواية، حتى البؤرة المركزية ذاتها تبثّ موجز الحكاية بقدرٍ عالٍ من السُّخرية المرّة الموهمة بعفوية القصد:

مضت سبعون يومًا قبل أن تتفهم الحكومة ما جرى لي في شارع (الجاردنز) وتأمر بالإفراج عني. ابتهج أهلي عندما وصلت المنزل، فقررت أن أمسك العاصمة، وقد أصبحت مشهورًا تتناقل وكالات الأنباء أخباري خصوصًا بعد المؤتمر الذي انعقد في (سان فرانسيسكو) لتفسير ظاهرة شارع (الجاردنز) لقد تعبت من كثرة ما أدليت بتصريحات للصحافة المحلية والعربية والدولية.

وتبقى هذه الحكاية / الظاهرة تتردد في فصول الحكاية كلما أمنعت مراكز السَّرد الأخرى المولدة (أحداثًا وشخصيات) إلى التَّمركز السَّردي حول ذاتها وفرض هيمنتها على الفضاء العام للسَّرد، بما يؤكد خطورتها في صوغ المعنى الروائي الذي تسعى رواية (الحمراوي) إلى طرح أسئلتها بشأنه، أملًا في إدراك ظلاله وضفافه والانفتاح على فضاءاته الواسعة.

أسْطَرة الشخصيات وخُدْعة الراوي البديل

تطرح رواية «الحمراوي» شبكة شبه متجانسة من الشخصيات تتسم عمومًا بالطّابع الشَّعبي الاحتفالي الباذخ، وتساعدها قوة طابعها الشعبي في التَّوغُّل الانسيابي الحر في المناطق الخرافية والأسطورية من جغرافيا السَّرد. وتحظى شخصية «عمران الحمراوي» بأهمية كبيرة تهمين على أوسع مساحة في المتن الحكائي / اعتبارًا من عنوان الرواية، التي أخذت اسم الشَّخصية، ويلعب الراوي لعبته الخطيرة في تسيير المَروي بطبقاته المختلفة – زمانًا

ومكانًا وحدثًا ورؤية – بدلالة شخصية «الحمراوي»، وتمرير رغبة الراوي في الإفضاء والحكي عبرها، أي تعبئتها بمقولات الراوي وأسئلته وقضاياه في السبيل إلى إدراك حساسية المعنى الروائي.

تنمو شخصية «عمران الحمراوي» في النسق الروائي نموًّا محوريًّا، وتتكامل صورته بعد مراحل عدّة في نمو الحدث / الإحداث، ويضغط الراوي في بناء شخصية الحمراوي على الجانب الوصفي في الشخصيات لأهميته الشعبية، واحتفاء الموروث الطاغي بمثل هذه الصفات:

عمران الحمراوي رجل شجاع كان يسكن قريتنا الجنوبية البعيدة، كان أبًا لعشرة أطفال، شهمًا عنيدًا يساعد في العونة ويشارك الناس حزنهم ولهوهم. قلبه عطوف على الأقارب وذوي الرحم كما كان يقول، والحمراوي – هذا اسمه أو لقبه – اسم على مُسمّى، كان أحمر اللون من غير سواد، لفتحة نيران الصحراء الجنوبية واللهث وراء لقمة العيش على الطريق الصحراوي الطويل.

كما يهتم الراوي أيضًا بالجانب السَّردي في الشَّخصية لما لها من حضور فاعل في الفضاء الشعبي الذي تألقت الشَّخصية في ظله، إذ إن مفهوم البطولة هنا لا يتوقف عند حدود القوة الجسدية بل يجب أن يصاحبها قوة اللِّسان:

كنت مولعًا به، شديد الميل إلى أحاديثه عن حياته السابقة وخدمته في البلاد التي ضاعت، وعشق النابلسيات وزجاجات العطر التي أهديت له من صبايا حسان وما زال يحتفظ بها.

ثم لا يلبث الراوي أن يختزل فضاء المروي في حيلة سردية أخرى، ليقرر على نحو يباغت إنسانية التَّلقّي ليقول:

المهم أن عِمران أصبح أسطورة القرية.

يؤسِّس هذا الإعلان الصَّريح انعطافةً سرديةً مناسبةً للانتقال بالحدث / الأحداث إلى مرحلة جديدة، يتقدم فيها الزَّمن والمكان على شاشة المشهد

بصورة مُكبَّرة، ليسهل العبور نحو إحدى المنعطفات السَّردية المهمة في سيرة «الحمراوي» داخل الرواية:

كان الحمراوي معروفًا بشجاعته الفائقة، إلا أن ما حدث في ذلك الصَّباح، كما يروي أهل القرية هو أنه خرجت على الرفاق جمع من الصبايا الحسان الناهدات بلباس غريب لم يروا قبله ولا بعده.

دار قتال عنيف بينهم وبين الصبايا الحِسان اللواتي أبدين مقدرة عجيبة على القتال.

عندما رجع بعض الرجال لم يكن الحمراوي بينهم، حتى إنهم لم يعثروا على جثته فذكَّرهم ذلك بالعنود مرة أخرى.

ويصل الراوي المتكلم ذاته الساردة بالشَّخصية بأسلوب يتقصد العفوية ظاهرًا، لكنه يظن بمقصدية استثنائية، ليس على صعيد الصلة المجردة «التذكر» بل حتى على صعيد جوهر الحكاية المُلصقة هنا، بكل ما تقدمه من طَزاجة شعبية وثراء حكائي خُرافي:

ما ذكرني بعمران هو قصتي في المدينة، والمدينة كما أوصتني أمي تبلغ الجميع كالحنش الذي ظهر في قريتنا وتسلط على الدجاج يلتهم الواحدة تلو الأخرى، حتى أقفرت بلادنا من الدجاج، إلى أن انتهى الأمر بنصب كمين للحنش واصطاده الرجال، وقيل يومها إن طوله سبعون مترًا وإن مئة رجل حاولوا تثبيته وأخذه حيًّا فاستعصى الأمر عليهم فقتلوه، وجِيء به إلى القرية كي يشاهده الجميع.

ويذهب الراوي بعيدًا في التأسيس لبناء هذه الشَّخصية عبر مدّ خطوطها في أكثر من اتجاه، إذ يستأنف بحثه في أسرار اختفاء «الحمراوي» لينقل ما روي عنه رواية خاصة تتقصد تناصًّا أوليًّا مع شخصية القِدّيس يوسف، ثم تتقصد أيضًا – فيما بعد – نفي هذا التَّناصّ:

أما الحمراوي الذي قيل في أمره ما قيل فقد سمعت أن قومًا من البدو عثروا على رجل يشبهه في قعر بئر، فحبسه القديس يوسف فخافوا من اليهود وسلموه لهم، فأكرمه اليهود كرامة للرِّواية المقدَّسة، لكنه فزع من الأمر وأخبرهم أنه من بلدة جنوبية لا دخل لها بالقدّيس يوسف ممن يزعمون، حتى إنه – كما قال – لم يسمع بيوسف أبدًا. سألوه عن دينه فحار في الأمر، فتعجبوا كيف لم يصل الدين إلى هذه المنطقة وأطلقوا سراحه بعد ما تبين لهم صدقه.

ليتحقق بعث «الحمراوي» ثانية وسطوع شخصيته في مسرح الأحداث، إذ إن مرحلة الاختفاء هذه تعمِّق الجانب الأسطوري في الشَّخصية، وتمنحها مواصفات استثنائية تساعدها في النهوض بالحدث بقدر أكبر من الفعل والإنجاز.

تتدخل شخصية الحمراوي بعد بعثها في المتن الحكائي تدخُّلًا أسطوريًّا، إذ تسعى إلى الاتصال بشخصية أخرى اكتسبت طابَعها الأسطوري هي شخصية «عنود»، تلك الفتاة التي أسهم عمران الحمراوي في إنقاذها من الموت لحظة ولادتها، بعد أن نجح في توفير سيارة تنقل والدتها إلى المستشفى في بداية الرواية، وأُحيط عمله بقدر كبير من الغرابة والدَّهشة وبثَّت أُولى بذور المُناخ الأسطوري فيها:

عاد الحمراوي وفي نفسه هوًى لرؤية عنود الثانية التي أصبحت بكرًا تباهي بأنوثتها جميع فتيات المنطقة. وتختال بالملابس التي أحضرها أبوها من العاصمة، كانت العنود الثانية اسمًا على مُسمّى، فإذا هبت الرياح من ناحية قيل إن العنود تحركها، والناس يحترمون طيشها. قررت العنود السفر إلى العاصمة لتلقّي تعليمها وهو أمر لم يعتد عليه شباب القرية فكيف ببناتها. لكنها العنود التي تكسر القيود.

ثم يُظهِر جزءًا من بطولاته في الصراع الذي تؤجج به بؤر السَّرد دائمًا:

في يوم قاد الحمراوي والسعادنة الجيش وصابحوا المساكنة، لذلك سميت المعركة (بالصبيحة) فقتلوا منهم عددًا لا بأس به. قالت الحاجة سارا لعن الله الجهل فالقوم إخوة لكنها (فتنة) هي التي فعلت فعلها في الرجال.

ليحسم الراوي المتكلِّم أمر شخصية الحمراوي عبر تقييدها بوضع زمني يسجنها فيه ويعلقها في ذاكرة الرَّوي:

لكن عمران ما زال وقد نيَّف على المائة.

ولأن الجانب الشَّعبي في المَروي يهتم كثيرًا بالمرجعيات وينظر إليها بوصفها أصلًا في الشَّخصية وفعاليتها، فكان لا بدَّ لشخصية عمران من أصل مرجعي تعود إليه، يؤشِّرها الراوي تأشيرًا قوميًّا:

ومن يومها أصبح الأمير عز الدين أبو حمرا في ذاكرة شعبه الذي دافع عنه دفاع المستميت.

إذ تضرب الشَّخصية جذورها في أعماق الذاكرة الشَّعبية على نحو يمنحها قوة أسطورية تحرِّكها هذه الذاكرة وتؤسطِرها، وتدخلها على نحو ما في عمق تاريخها الشَّعبي والاجتماعي.

شخصيات المرويّ وأسطورية الحدث

يحيل المروي في مساحة بالغة منه على منحنيات شخصانية يستقل كلٌّ منها باستقلالية شخصانية واضحة تعمل على التواصل والتماهي مع الشخصيات الأُخرى بأكثر من سبيل، وهي في عملها على بناء كينونتها الاستقلالية أو في عملها على الاتصال / التفاعل مع الآخر، ربَّما تدعم الجانب الأسطوري في بناء الحدث. إن أساطير رواية «الحمراوي» أساطير جديدة يبتكرها الحدث/ الأحداث، ويصوغ عَلاقاتها استنادًا إلى منهج التفكير المُحرِّك لفعل السَّرد فيها.

تظهر شخصية «عنود» بوصفها أسطورة ظهورًا مضاعفًا وتناصيًّا، إذ إن

«عنود» الطفلة التي أنقذها الحمراوي لحظة ولادتها تحولت فيما بعد إلى أسطورة، تعالقت مع أسطورة «عنود» المعلّقة أساسًا في ذاكرة الحكاية:

عندما سألت عن حقيقة تسمية عنود، قيل لي إن تلك أسطورة حدثت بقريتنا قبل خمسة قرون.

ويعتمد الراوي في صياغة أنموذج الشَّخصية المؤسطَرة على مَرويات متعددة خارج ذاته الرواية، يجتهد من خلالها في الانفصال عن مرويه، والانتماء إلى المروي له / لهم وهم يتقبلونه أو يستمعون إلى هذه المرويات، إذ يقول في وصف جانب معين من شخصية «الشيخ مكازي» الذي خطب العنود، الأسطورة، من دون أن يفلح في ذلك:

وعلى ذِمَّة الرُّواة - وذمتهم واسعة - إن الشيخ مكازي جهز جيشًا عظيمًا كالطوفان، على رأسه ألف قائد، تحت كلِّ قائد ألف فيلق، في كل فيلق ألف جندي، وسار إلى القرية غازيًا.

لا بل يتدخل في خلق موجِّهات قرائية في تقدير قيمة المَرويات التي لعب فيها الراوي دور الناقل:

وتقول الحكاية التي أشُكّ في صحة وقوعها أو روايتها كما الأحاديث المدسوسة، إن الجيش وقع في المصيدة التي نصبها أهل العنود فعمَّت الفرحة الدِّيار.

ثم يصف باحتفالية لا تخلو من تشبيهات سينمائية تعمُّق الصّورة الفنية للحدث بواقعه الأسطوري:

شاهدت النِّسوة شيئًا كالنور يخرج من النبع ويخطف الأبصار وكذلك يخطف العنود.

لينتهي إلى المَرويات كلها، حيث تصب في حقل الاكتفاء السَّردي والتَّموضع حول بؤرة سرد جرى التَّصريح بأسطوريتها على لسان الراوي:

أصبحت ذكرى وحكاية تحوَّلت إلى أسطورة في ذاكرة الشَّعب لمئات السنين.

وتدخل شخصية «الحاجة سارا» في خِضمّ هذا الفضاء الأسطوري لتأخذ نصيبها منه، وهي تستقرّ في العقل السَّردي الموجِّه لأحداث الرواية بوصفها مالكة لحكايتها المستقلة، ومتوجِّهة من خلالها إلى الاتِّصال بالحكايات الأخرى والتأثير في مصائرها السَّردية:

أما روايتها فعلى ما أذكر أو ما تبقى في ذاكرتي، كنت آنذاك طفلًا شقيًّا تستهويه مقاعد الرجال وذوو الحكمة في العشيرة والبلدة، فنقول إنه بينما كانت تتمشى شاهدت شيئًا عجيبًا، أقسمت أنها رأت أشخاصًا يشبهونها ينزلون من على بساط دائري أخضر اللون، يَلبسون ملابس خضراء فضفاضة ولهم لحًى طويلة تصل أو تكاد إلى ركبهم، وأن شيخهم - هكذا قالت - مد لها يدًا بيضاء ناصعة كالثلج فخافت وأتعبت، إلا أنه هدَّأ من روعها وأخبرها أن النجوم اختارتها وصيفة مملكة (الجند راتسومالا)، وهي مملكة تقع شمال كوكب أرانوس البعيد وتحكمها النساء، ويعمل الرجال فيها على صناعة المراكب الفضائية وفي خدمة النساء، وحديثها عن مملكة (الجند راتسومالا) التي ورثت الحكم عن أهلها (الشاهنا سيدر العيمة) إمبراطورة درب التّبانة لا ينازعهم في حكمها حاكم.

وفي مُناوَرة سردية يلعب الراوي المتكلِّم لُعبته في خلق فضاء من الإيهام، يخلخل تقاليد المتن الرِّوائي الخاصّ باستقرار الراوي وإرباك المروي له/ لهم، في زعزعة يقين التلقّي بإزاء مروي يتحكم فيه راوٍ معين لا تخضع فيه عمليات الرَّوي لانتكاسات غير متوقَّعة، إذ يصرِّح الراوي على سبيل الاكتشاف في وقت مبكر من زمن بداية أحداث الرواية بما يأتي:

الآن صدقت أنني كنت مختلفًا عني وتفسر لغزًا طالما أرقني وأوغل صدري بالهموم، الآن ارتحت لأنني اكتشفت نفسي واكتشفت أنني غيري.

ويستمر في لُعبته بعد صفحات قليلة، وهو يخلُق مبرِّرات تضغط على المروي له / لهم باتِّجاه إجراء تعديلات أو تصحيحات أو تغييرات في أسلوب تلقّي المروي، على النحو الذي يناسب اعترافات الراوي المتكلِّم ونياته:

حينما سيبلغ الأمر إلى الحفيد الرابع عشر من قصة الحاجة سارا، لا بدَّ أن الجميع يظنون بها وبي الظُّنون، فأحببت أن أكتب هذا الأمر لكي لا تختلط الأمور.

وتمضي أسطورة الحاجة سارا في التَّدخُّل في توجيه مسارات الأحداث والحفر فيها لصالح توطين أنموذجها وتكريسه، عبر تجلّيها في ظهور جديد «بعث» من خلال صورة ابنتها «الناعسة». ومن الملاحظ أن فكرة انبعاث الشخصيات بصورة مختلفة من البؤر الأساسية المولِّدة للمعنى الروائي في الرواية:

قلت له ... كانت الناعسة فاتنة الجميع، خطفت الألباب بجمالها الفتان لكنها وقعت في حب الفقير سمعان، لما يتمتع به من خصال، وكان عازف ربابة وشاعرًا يتغزل بالنِّسوة الذّاهبات إلى مياه النبع من القرية ويهجو من لا يحلو له.

ويظهر «سمعان» شخصية داعمة لنظام الخَلق الأسطوري في شخصية الحاجة سارا بوساطة اتِّصال سمعان بالناسعة، فضلًا عن تعميق الجانب الأسطوري في شخصيته، ليتمكن من التَّماثُل والمواءَمة مع الفضاء السَّردي الخاصّ في المَروي هنا:

وخوفًا من تعاظم أمره نفاه الإنجليز بعد سجنه إلى بلاده. رجع سمعان إلى بلاده التي طالما عاش ونسجت حوله الأساطير فقيل إنه كان يهرِّب السِّلاح إلى المواطنين في فلسطين ليقاوموا الإنجليز واليهود.

ليعود الراوي المتكلِّم إلى ولَعه السَّردي المستمر في اللَّعب والإثارة وصناعة المفاجأة، ويصرِّح على نحو صارم بتخلّيه عن سياسة الحياد والإعلان

في انتمائه الحاسم إلى قلب الأحداث في أقصى حالات تفجُّرها وعُنفوانها، ويتَّجه التَّصريح نحو شكل مُنتخَب من المَروي له، مسحوب إلى بساط السَّرد «الشرطي» وهو يفضي إلى المروي لهم خارج البساط:

لم يصدِّق الشُّرطي أنني ابن سمعان وكانت مفاجأة له خصوصًا وأنه لا يعلم أن أمي النَّاعسة وأبي سمعان.

ومن هنا يمكن القول إن المَروي في الرواية يتوزع بدرجة كبيرة منه على شخصيات تعمل لحسابها بالدرجة الأساسية، وتتماشى وتتصل مع الشخصيات الأُخرى بالأسلوب الذي يعمِّق فعل الأسطرة، بوصفه أكثر أفعال السَّرد قوة وفاعلية في صياغة المشهد الرِّوائي وتحديد مصائر مكوِّناته.

إشكالية المعنى: فكرة الآخر وصوفية الميراث

نهضت الرُّواية في بِناء مَتْنها الحكائي على فكرة بعث المعنى الروائي، من خلال الاعتماد على مصادر متعدِّدة تغذّي خطوط هذه الفكرة، وفضلًا عن الخلق الأسطوري الباذخ الذي حظيت به الرواية، فإنها نهلت من مصدرين أساسين طالما نهل منهما القَصّاصون والروائيون كلٌّ على طريقته، هما فكر (الآخر الغربي) بثقافته وحضارته ومقولاته وحساسية حياته، والطاقة الروحية الهائلة الكامنة في (الصوفية) منهجًا وسلوكًا ومَقولات، وأخضع الراوي هذه الثنائية لحوار يلتقي فيه، ويجتهد في الإجابة عن أسئلته وحل لغزه، وصولًا إلى الاشتغال على رِفْد إشكالية المعنى بمعطيات جديدة تقترح أسئلة أخرى أو حلولًا محتملة.

تمثل (الآخر الغربي) في شخصية المستشرق «فاسكوا نيكادوا»:

هناك التقيت بالدكتور المستشرق (فاسكوا نيكادوا) الذي أصبحت رفيق سهره.

كما تمثلت الطّاقة الرّوحية في إمام العاشقين:

في تلك الأيام تعرفت على إمام العاشقين الذي قال لي بوادر الحب فيك دفينة.

بحيث يعمل كل منهما على تعميق مَجرًى مُعيَّن في أرض الراوي تصيب مياه السَّرد فيها، ساعيًا إلى إحداث أعلى قدر مُمكن من التَّعادلية بكل ما ينطوي عليه ذلك من رؤى ومواقف في الحياة والحضارة والأشياء:

هكذا أصبح فاسكوا رفيقي في الفكر، والإمام رفيقي في عالم العشق والمريدين.

لذا فإن الراوي المتكلِّم يتوزع بين حقلي الثنائية على نحو منتظم أحيانًا وغير منتظم أحيانًا أخرى، وبما يناسب وضع المَروي وحال المَروي، ويعبر هذا الانتقال والتوزع عن تمظهُر معين من تمظهُرات المعنى الروائي خاص بالراوي المتدخل في ساحة المروي، بوصفه أخطر شخصية من شخصياته، ويعكس في ذلك أهم مقولة من مقولات الرواية، فثمة إحالات متنوِّعة إلى منطقة الآخر الغربي ولا سيما فيما يتعلق بالمكان وما يبثه من معانٍ وإشارات ودلالات:

قلت لفاسكوا الذي ما انفك يحدثني عن هواه في دياره البعيدة.

فضلًا عن استعاناته المتكرِّرة بالأنموذج الصّوفي الذي استحضره الراوي على نحو يفتقر إلى التَّحديد بقصدية واضحة:

ها أنذا أعود وحيدًا بعد ما تركتني حبيبتي يا مولاي ... يا إمام العاشقين، مُريدك وتابعك أسكره العشق، وضجت فيه السُّنون الدَّفينة منذ العصر الحجري.

إذ يلتقي الأنموذجان في شخصية الرَّاوي التي تعرضهما للتَّفاعل في بؤرتها، أملًا في أن يتمخَّض ذلك عن إحدى أهم مقولات الراوية، مما يسهم في حرث أرض جديدة في حقل المعنى الروائي:

فاسكوا غادرٍ إلى بلاده، وأنا لا بلد لي، صحيح أنني أعيش مع العشيرة لكنهم منذ حادث الجاردنز ما عاودا العشيرة، صحيح أنني أعتز بنسبي إلى الأمير

عز الدين أبو حمرا، وأنني من قوم عمران الحمراوي، لكنني مفلس الآن لا أرض لي، لا كرامة لا حبيبة. فأين هو الوطن الذي أنشدنا له ونحن صغار. يا أمير العاشقين، علك تكون مثلي وأنا لا أدري فاسكوا كان يتعجب من تعصُّبي لعشيرتي، قلت له لقد فقدتم بحضارتكم المدنية كل معاني الإخاء والعونة ورابطة الدم.

وفي مُحاوَرة ثلاثية تعتمد تقانة السَّرد المقطوع، يقدِّم الراوي معادلة تشتغل على إثارة المفارقة الحضارية، مبدأ ألسنة الشخصيات المصاحبة أو صور هذه الألسن بالتَّدخُّل في صياغة أنموذج المَروي واقتراح مصيره.

وعلى الرغم من أن أقوال هذه الشَّخصيات وإخباراتها؛ فإنَّ أسئلتها تصب في بؤرة حقل السّارد الذاتي، وتشتغل على معطياتها وتغذي الأحداث المنتمية إليها خاصة، إلا أنها تنفتح على الآخر أحيانًا – أيًّا كان نوعه – كما أنها تنفتح فكريًّا على المقولات أو على بعض مظاهر المعنى الروائي وتجلِّياته وإيحاءاته التي تُفضي إليها عوالم السَّرد في الرواية.

ومن النماذج التي تتمركز فيها الأقوال في بؤرة حقل السّارد الذاتي هي:

١ – قال لي الطبيب علتك قلبك.

٢ – أخبرني سري قائلًا إن مقتلي قلبي وقلبي مقتلي.

٣– عندما أخبرت عدنان بقصتي وكنت كالعادة ثملًا منذ فراقي لها. قال لي لو عشت رجبًا لرأيت عجبًا ولي أربعون عامًا لا أرى عجبًا.

٤ – قالت لي الممرضة الإنجليزية ... يو آر لكي.

٥ – قالت أمي أنت تهذي فأنت الآن في عمان.

٦ – سألني المحقق عن الجروح في يدي ورأسي.

٧– قال الطبيب ... عندما تستقر أمورك نفسيًّا وتتزوج ستخف أعراضك.

٨– قال لي ها أنت قد وجدت الطريق.

٩- أمي تقول لي، النسوة مغرمات بك، مع أن مظهرك بريء جدًّا وطفولي. قلت هذا هو الأمر.

١٠- قالت عزة، هذه الخمرة ستقتلك، قلت لها أنت مَقتلي.

وهي تتنوع أيضًا في مستويات كثيرة في ذاتية السارد، مستوى داخلي وخارجي، بَرّاني وجوّاني، ظاهري وباطني، استنادًا إلى ضرورات اتصال الحدث مع كل مستوى، وبما تقدره الوظيفة المُزمع دفعها إلى حقل الاتصال والعمل. أما انفتاح الأقوال على الآخر فهو أيضًا يتنوع بتنوُّع شكل الآخر وأهداف حضوره في المشهد، وعلى أساس ذلك تتنوع صيغ الوظائف:

١- قال رفيقي في السجن ... لم تخبرني بعد، ما زال عمران الحمراوي يعيش للآن.

٢- سنفترق قالت لي، فقد وافق أبي على خطبتي من قريب لي.

٣- قال صديقي الحق كل الحق على فاسكوا.

٤- قال ناصر سأخرجه من المستشفى مهما كلف الأمر.

٥- قالت لي أنا حامل، يا الله، حامل.

وينحصر المتبقي من الأقوال في نطاق حكمي يستهدف صناعة مقولات تبدو مستقلة بنفسها ومنغلقة، إلّا أنها إذا ما نظر إليها نظرة بانورامية شاملة مع عموم المشهد الروائي، فإنها تجيب على أسئلة كثيرة فضلًا عن إسهامها الفاعل في اقتراح المعنى الروائي:

١- قال لي فاسكوا قبل أن يغادر، لا تدع الفلسفة تؤثر عليك كثيرًا، فإني أراك تنظر كثيرًا وتفلسف أشياء لا حاجة لفلسفتها لأنها واضحة.

٢- قال لي رفيقي أبو محمد الذي يكبرني بأربعين عامًا العشق جنون.

٣- أخبرني عيسى عن حبيبته ... وقال لي إن الحب نضال. قال رفيقي في السجن ... الحب مغامرة.

٤- قال أبوها لها ... نحن لا نزوِّج بدويًّا شرقيًّا، ثم إنه كان يمارس السياسة فكيف ستعيش معه وقد يقضي أيامه ولياليه في السجن ومن سيعتني بك، أهله؟ نحن لا نرضي لك هذه العيشة.

وبهذا يكون السّارد الذاتي قد اتكأ على معطى تِقاني روائي يبدو تقليديًّا وبسيطًا، لكنه وظّف هنا بطريقة جديدة سهّلت للسّارد مهمَّة و وضع نقاط مضيئة باثّة تناسب سياسية الاختزال والتكثيف التي اعتمدتها الرواية.

أزمة الرَّاوي وفعاليات الموجهات السَّردية

لا شك في أن الراوي المتكلم / السّارد الذاتي يحيل كل الجهد الروائي في «الحمراوي» على ذاته، بوصفها التمثيلي المنفتح على الخارج لا التعبيري المنعكس على الداخل، ومن هنا تنشأ أولى خطوط الأزمة في الاجتهاد والمعنى لإدراك لحظة التَّماهي المستهدف بين طرفي المعادلة. وعلى الرغم من نجاح بعض محاولات التَّوصُّل والاتِّصال على هذا الصعيد، إلا أن الأزمة بقيت ماثلة حتى آخر لحظة يسدل فيها الراوي الستار على مرويه، منفصلًا عنه، دافعًا إياه في لُجَّة الفضاء المفتوح في الخارج.

لذا فإن ثمَّةَ موجِّهات سردية اشتغلت بفاعلية كتابية ودلالية على التَّخفيف من وطأة الأزمة على متن الروي مما جعله أكثر انسيابية وتدفقًا. ولعل أكثر هذه الموجِّهات صراحة و حدّة هي المقولات التي تصدَّرت فصول الرواية، واحتل الشعر فيها المقال الأول وجاءت على التوالي بتوقع (الحلاج) في الفصل الأول، وتوقيع (الراوي) في الفصل الثاني، و (من ترويدة التابع لإمام العاشقين) في الفصل الثالث، وتوقيع (يوليوس فوتشيك) في الفصل الرابع، وتوقيع (أبو العتاهية) في الفصل الخامس، وتوقيع (أبو الطيب المتنبي) في الفصل السادس والأخير.

ومن الموجِّهات الأخرى إفراد الفصل السادس لنمط مختلف عن جنس

الرواية هو (اليوميات)، وخضعت هذه اليوميات لتسلسل تاريخي تتداخل فيه الأزمان على نحو غير متجانس منطقيًّا ومتجانس روائيًّا.

لكن اليومية الأخيرة المؤرَّخة بـ (نيسان ١٩٩٠) – هو نفسه زمن الانتهاء من كتابة الرواية كما هو في صفحة ٧٨ – تلخص أزمة الراوي، وتعمل بوصفها موجِّهًا سرديًّا يطرح أسئلة ويجيب على أخرى بما يجعل من المعنى الروائي معنى إشكاليًّا، كلما تقدمت في أرضه خطوة من جانب أفقدتك الأرض خطوة أخرى في جانب آخر:

ها أنت وحدك. رحلت عزة. غادرك فاسكوا. ورحل إمام العاشقين ليجاور سنة قرب قبر النبي.

تركت الحزب، تجتر الآن أمجاد أبي حمرا الغابرين من عشيرتك.

حتى العشيرة لما التجأت إليها جافتك. من لك الآن غير هذه الأحلام والرحيل المستمر في دنيا الخمر. فلْتغب عن الوعي أن أردت.

في المطار نظر الضابط إلى جواز سفرك ثم إليك، أعطاك الجواز وتمنى لك سفرًا طيبًا. قلت له مسموح؟ فقال لك بالطبع! وفي قرارة نفسك تمنيت أن يمنعوك من السفر كما كانوا دومًا.

لماذا هذه المرة تسمحون لي بالسفر. قلت في نفسك وصلت إلى باب الطائرة نظرت خلفك. ورأيت البلاد التي أحببت تبتعد قليلًا ... قليلًا.

لكنك عند ذلك مزقت جواز السفر وركضت لتحتضن هذه البلاد وتقبل ثَغرها وتبكي بين يديها ففردت لك ذراعيها واحتضنتك. والجميع ينظرون.

إذ يختم الراوي رواية مرويه بخلق مشهد سينمائي يحصر التَّلقّي في مستوى بصري محدد «الجميع ينظرون»، ليطرح مُعطًى جديدًا في صياغة المعنى الروائي لا يعتمد على المسرود بوصفه نصًّا يتلقاه المتلقي بالقراءة بل المعاينة البصرية وغيرها أيضًا، على نحو يزعزع عقد اليقين دائم الاتصال بين القارئ والنص بأسلوب يتجاوز الطُّمانينة ويشرع في إثارة القلق.

الفصل الثالث

المغامرة الجمالية
في التشكُّل الفانتازي الروائي

سيميائية العرض الروائي

إذا كان الكمّ الرِّوائي الهائل الذي ينتجه المشهد يقود البعض إلى التشاؤم فإن ذلك لا يعفي من مقاربة نماذج عربية أخرى متميزة. ولنا أن نقارب عملًا روائيًّا مهمًّا للشاعر والروائي إبراهيم نصر الله، وعنوانه «حارس المدينة الضائعة»، نحسب أن له اجتهادات مثمرة في هذا الميدان، ولا سيما في عملية المزج بين جماليات فنون مختلفة والإفادة العميقة من تقانات فن السينما والمسرح والتشكيل.

وإذا كان لا بد من توصيف لعنوان هذه القراءة فإن رواية نصر الله قدمتْ عرضًا «سيميائيًّا / مسرحيًّا» مكتظًّا بالإشارات، وخاضعًا لزمنين: زمن الكتابة المحكومة بفرضية عرض أحداث الرواية في واقعها البصري، وزمن السَّرد المرتبط بفضاء الرواية خلف مشهد العرض.

وقد ولَّدت هذه الثُّنائية الزَّمنية المتداخلة إيقاعًا روائيًّا مسندًا بتقانات الإيقاع الشعري. ونهضت الرواية في مفصل أساس من مفاصلها البنيوية على ما أسميناه بـ «سردنة الواقع»، أي ضخ الواقع بقوة السرد، لإفراغه من حِسِّه التقليدي المباشر، وإعادة إنتاجه سرديًّا داخل فضاء المَروي.

خارج فضاء السرد ولعبة التسمية

سعت الرواية منذ البداية إلى فرض المكان الواقعي المُسردَن لتسليط ضغط مقصودٍ على سياسة القراءة، وانتهت إلى رسم خارطة مكانية سردية لمدينة (عمّان) تصلح دليلًا قرائيًّا لإدراك المدينة إدراكًا بصريًّا. وتوزعت مفردات المكان على خارطة السرد توزيعًا كثيفًا متكررًا في الكثير من الإحياء، لخلق درجة تطبيعٍ معينة بين تصوُّرات القراءة ومُسمَّيات المكان، ونجد من الضروري رصفَ المسميات المكانية رصفًا متسلسلًا حسب ورودها في الرواية، وحشدها على نحو يجعل البصر قادرًا على التقاط بانوراما الأماكن في مشهدٍ واحدٍ متقارب، يؤلِّف أول مكونٍ للمعجم السردي الذي تقصَّدت الرواية تشييده في معمارها اللغوي:

دوار الداخلية، مجمع بنك الإسكان، شارع الاستقلال، دوار مكسيم غوركي سابقًا، جبل النزهة، جبل الحسين، جبل التاج، جبل الجوفة، مخيَّم الوحدات والإشرافية، العبدلي، الشميساني، المدينة الرياضية ...

ولا تتوقف لُعبة التَّسمية والتَّشخيص عند حدّ المكان، بل تنتقل إلى مستوى آخر وهو ذكر أسماء ممثِّلين ومُطربين، وقد أسهمت هذه الأسماء في تكوين الوجدان العاطفي والفني للشباب العربي في نصف القرن الأخير، واحتشدت الرواية احتشادًا يبدو في بعض الأحيان مملًّا أو مبالغًا فيه، لكننا مع ذلك نجده يؤدي وظيفة تطبيع القراءة على واقع مُسردَن لتحقيق ألفة قراءة متوقَّعة.

وسنورد أسماء بعض الشخصيات بوصف خطّى يُظهر ضخامة الحضور، وتدخُّله في معجم السرد بوصفه مكوّنًا ثانيًّا له يتماهى مع المكوِّن المكاني السابق، ويتفاعل معه في إبراز حدّة المنظور السردي أمام عدسة القراءة:

دومينيك ساندرا، غوّار، أبو عنتر، حسني البورزان، نادية لطفي، ميرفت أمين، عبد الحليم حافظ، عماد حمدي، نادية الجندي، فريد الأطرش، سعاد حسني، وردة الجزائرية

وعلى ضفاف هذا المكون الشخصانيّ يشتغل مكون آخر في لعبة التسمية هو أسماء الأفلام، وما ينتجه تَكرارها من دَلالات تعمل على صوغ منطق الكشف الروائي الذي اعتمدته الرواية، فضلًا عن إسهامه اللِّساني في بناء المعجم السَّردي للرواية:

هاواي ٥ ، كوجاك، بايتون بلايس، دالاس، أبي فوق الشجرة، خلي بالك من زوزو، مقالب غوار، يوم الاستقلال، غزو المريخ، يوم الاستهتار، E .T ...

ويتلاحم مع المكوِّنين السابقين مكوِّن آخر يحضر بصورته المنتزعة من الوجدان الذوقي، وهو الأغاني، سواء بأسمائها أو نصوص منها، لكنها تتجاوز حدود الإسهام في رِفْد المعجم السردي بمكونات جديدة إلى قيامها بوظيفة مزدوجة إشارية تنمّي دلالاتٍ معينة داخل جسد السرد، ودلاليةٍ تكشف عن الواقع الذَّوقي والثَّقافي ... إما بصيغة نقد وتعريض، أو دعم وإعجاب [١].

ولعل من أخطر المكوِّنات الفاعلة والمتدخِّلة في بناء المعجم السردي للرواية هو الأمثال. وقد استطاعت الرواية نقل المثل من حدوده المقيَّدة عادة بـ «المناسبة»، إلى فضاءٍ مفتوحٍ اكتسبت فيه طاقات سردٍ ضاعفت من قدرتها على إنتاج الدلالة بما يناسبُ فكر الرواية ومنهجها السَّردي، واستطاعت الإفادة القصوى من طاقات الأمثال الثاوية في بؤرها، وتفعيلها بوصفها مظهرًا لسانيًّا وثقافيًّا من حضارة الشعوب:

أدركت أن الشعوب لا تطلق أمثالها جزافًا، وقد كانت على حق حين قالت: اللي أكبر منك بيوم أفهم منك بسنة.

زِدْ على ذلك تجلّي بعض الأمثال في الحدث الروائي، فالمثل الشعبي الذي كثر وروده في الرواية مؤلفًا مقولة من مقولاتها:

«اللي بيطلع لفوق أكتر رقبته بتنقصف»

يظهر في ميدان الحدث الروائي إثر موت «أمريكي» زوج أخت (سعيد)،

بحادث سيارته الأمريكية إذ تلقّى سعيد نبأ وفاته بهذه الصيغة:

«فقط كسر عنقه. قال له الضابط»

إشارة إلى المثل السابق المتضمن تطلّع «أمريكي» الموهوم وغير المناسب إلى الآخر الأبعد «لفوق» [٢]. واستغلالًا لحيثيات هذا المكوّن كان للهجة العامية المحكية حضورها الطاغي والفاعل في تكوين بنية اللغة الروائية. وربما كان للطّابع الشَّعبي المُهيمن على أشكال الشخصيات، ولا سيما الأم والأب، أثره البالغ في قيام اللهجة الشعبية بوظيفة غايةٍ في الأهمية تحقِّق تماهيًا عاليًا بين شكل الشخصية ومحتواها، وما يتمخض عنه ذلك من لغة منتجة «العامية» تستجيب لهذا التماهي وترفد السرد بمنطقها [٣]. يتضح من ذلك أن خارطة فضاء السرد كشفت عن التِّقنية المركزية التي اعتمدتها الرواية في تأليف مُعجمها السَّردي، والدور الذي مارسته لعبة التسمية في البحث عن المعنى الروائي في رحلة بطلٍ سردي هو «سعيد» – مقيدًا ببطولةٍ زائفةٍ خلقتها المصادفة – في المكان والزمان، يحرس مدينة ضائعة «في إشارة إلى أن المدينة الخالية من البشر إنما تُضيِّع معناها.»

التَّكرار: الإيقاع الروائي الدّالّ

حفلت هذه الرواية بسيل من التَّكرارات لمفردات وصيغ وأعداد، تعاقب ورودها على نحو متنوِّع، بما أهَّلها لبناء وحدات سردية اشتغلت في عموم المشهد الروائي على محورين أسلوبيين: الأول هو خلق مدى إيقاعي روائي يضبط حركة الرواية وتحوُّلاتها، والثاني هو تعبئة هذا النظام الإيقاعي بإشارات سيميائية تتفاعل فيه وحدات السرد التكرارية بوصفها دالًّا، مع ما يناسبها من مَداليلَ مقترحةٍ أو محتملةٍ، بهدف إنتاج المعنى الروائي بمستوياته الفكرية والحضارية والإنسانية والميثولوجية أحيانًا.

أول مُفرَدة تَكرارية تنتشر على مساحة الرواية هي «الأعلام». وجاء

تَردادها مؤديًا للكثير من الوظائف الإيقاعية والصورية البصرية، فضلًا عما تثيره المفردة في الذهن من دلالات ابتدائية تنبع أساسًا من علاقتها الشَّعبية بالحدث. ويمكن معاينة ذلك من خلال تلمس أبعاد التعبير الإيقاعي والدلالي في الوحدات السردية التي حملت مفردة «الأعلام» بمختلف أشكالها:

فاجأه العدد الهائل من الأعلام، كانت الأعلام ترفرف، كأسراب من طيور بجع على وشك التحليق، عبر كثافة الأعلام التي كانت أعدادها تتزايد كلما اقترب من قلب البلد أكثر ...

ويعمل تَكرار العدد على توليد إيقاعيةٍ خاصةٍ تحاول الكشف عن قيمه داخل المتن الروائي. فالعدد «ثلاثة» يتكرر على نحوٍ مثير يطرح أسئلة يتعلق معظمها بمعنى العدد في الميراث الحضاري العربي والعالمي أيضًا. زِدْ على ذلك دلالاته المباشرة في متن الرواية. فالرواية مكونة من «٣٣» فصلًا، وشخصياتها الرئيسة «٦» مضاعف العدد «٣»، (وهي سعيد والأم والأب وأمريكي والأخت وسعيد الابن)، ويغيّب الموت «٣» شخصيات منها (الأم والأب وأمريكي).

ولعلنا في تلمُّس صور هذا التَّكرار ندرك قوة ما تثيره من أسئلة إيقاعية ودلالية في المشهد:

بعد أن تركها أمريكي ثلاثة أيام كاملة تنام في الشارع، حاول أمريكي مرة ... مرتين ... ثلاثًا، أن يتغلب على المشكلة، ثلاث دقائق أمضاها على الدرجات أمام البوابة يلتقط أنفاسه، كان يلزمنا ثلاث هزائم أخرى، الأسباب الثلاثة الكافية لقتل إنسان، ثلاثة أسباب على الأقل قتلت الوالد ...

ويأخذ العدد «سبعة» حصة في التَّكرار على نحو أقل، لكنه يواصل إنتاجه للايقاع والدلالة أيضًا، مستفيدًا من العمق الدلالي لهذا العدد في الميراث الحضاري والديني والميثولوجي، وموظفًا إياه – قدر تعلُّق الأمر بفلسفة الرواية – داخل ميدان المتن:

العدد سبعة، لكنني أيقنت أن القطة بسبع أرواح فعلًا، يدركها بحاسته السابعة، الفن السابع، سمك السباعي إذا سمحت، حين أوشك السابع على الانتهاء ...

كما تتكرر عبارة تتعلق بأم سعيد، وتدخل في المتن الروائي بعد موت الأب، بما يمثل منعطفًا سرديًّا مهمًّا في حياتها. والعبارة هي:

ظلت منحنيةً فوق حوض البقدونس تسقيه.

إذ تتضمَّن هذه الوَحدة السَّردية الفاعلة إشارة مهمَّة من إشارات العمل، تفسِّر المحاولة المُستميتة المُتقصِّدة التَّكرَار للاحتفاظ بشيء غائبٍ ورعايته والاتصال روحيًّا به.

ولتكرار مفردة «السينما» في الرواية وقع خاص – إيقاعيًّا ودلاليًّا – وذلك لأن حضورها يتجاوز الحدود الكتابية المعروفة لسياسة التَّكرار، ليتصل بمقولةٍ أساسية من مقولات الرواية، وهي: «**الدنيا سينما**»

وربما تنتهي القراءة الفاحصة للرواية إلى تلمس فضاء مفردة «السينما» في كل منطقة حساسةٍ وحارةٍ ومثيرةٍ من مناطق الرواية، إلى الإفادة من بعض تِقاناتها في رسم الأحداث وتوجيهها.

فالكاميرا، عين الراوي ولسانه، في حالة «أكشن» دائمة، مدعومة بحس الفوتوغراف أحيانًا، والتشكيل أحيانًا أخرى:

السينما هي الحل، الدنيا سينما، في أي فيلم شاهدت ذلك المشهد؟ الدنيا سينما، رحنا ضحية هوليود، السينما هي الفن السابع، السينما مليئة بمثل هذه المشاهد، حين يستعيد شريط حياته كفيلم سينمائي ... وهو يصلح تمامًا لأن يكون فيلمًا، إن الدنيا ليست سوى سينما في نهاية الأمر، العالم أكثر تعقيدًا من السينما في بعض الأحيان، إن وحيدها يفكر بدخول عالم السينما جديًّا.

ولا شك في أن هذه التِّقانة الأسلوبية «التكرار» اشتغلت بشكل مثمر في

بناء الرواية وتعزيز مقولاتها، ومنحت الراوي فرصًا كبيرة لتنويع المَروي وزيادة رشاقته ومرونته في التعبير السردي الأسلوبي.

سؤال المعنى الروائي

تشتغل هذه الرواية على إثارة شبكةٍ من الأسئلة تتآلف مرة وتتقاطع في أخرى لتؤلِّف سؤالها الروائي الأساسي بحثًا عن المعنى. ويأتي في مقدمة ذلك سؤال الموت، وهو سؤال أزليّ تختزن في نسخته من هذه الرواية حكمة ينهض عليها السرد في مفصلٍ أساسيّ من مفاصله الإستراتيجية.

تأخذ الحكمة هنا أشكالًا متعدِّدة تحظى بقيمتها السردية وتنهض بمهمتها في البحث، إذ يسعى «سعيد»، شخصية الرواية المركزية، إلى توزيع حكمة الموت على مناطق متباينةٍ في السرد. وقد طالت هذه المسألة أولًا صديقه الوحيد، أمريكي مبكرًا، كما طالت حُلمه المحوريّ:

إن الفتاة الجميلة جدًّا جدًّا ماتت.

و وصلت إلى وهمه:

ثمَّة أحد عزيز عليّ قد مات، هذا مؤكد، لكن من؟

وتبلغ درجة عاليةً من الحُضور والخُطورة في تأليف خبرة الموت عند الأم:

حين رأت تدفق الدم إلى خديه صباح اليوم التالي، انقبض قلبها أكثر. فهي التي خبرت ميتات وميتات، ليس أولها ميتة أبيه، تدرك سر التفتح في لحظاتِ ما قبل الرَّحيل.

وتتمخَّض الرحلة التي قام بها «أمريكي» بسيارته البليموث إلى البحر الميت برفقة زوجته وابنه وأمه وسعيد وأمه عن تكريس سؤال الموت، مكانًا وحدثًا وسردًا وحوارًا، كما ورد على لسان أم «أمريكي»:

قالت أم أمريكي: ما دام ناوي توخدنا رحلة، كنت أخدتنا للعقبة قلَّة مَوْت فينا حتى ننزل نتفرج على البحر الميت؟

وتبلغ رائِحة المَوت أقصاها في هذه الرحلة حين تتفجَّر ذاكرة الموت فيها عن مظاهر حسّاسة في رؤية «سَعيد» للحياة من خلال الرحلة:

وتذَّكر نصف السّاعة الأخير من يوم العزاء الأخير، الذي هو في الحَقيقة كل ما شَهده عندما مات أبوه، فأحس بجلال الرحلة وعمقها.

وينتِج هذا السُّؤال حكمته عبر كل المُداخلات، لتُدلي بمقولة مهمَّة من مقولات الرِّواية في سبيل إدراك المعنى الرِّوائيّ:

«نحن نموت بالأشياء التي نحبها أكثر من الأشياء التي نكرهها.

ولا يتوقَّف سؤال المعنى الروائي عند حدود إنتاج حكمة المَوْت، بل يتعدى ذلك إلى إنتاج حكمة الحياة:

قلت ما دامت أنكرتني اليوم، فستنكرني غدًا. كان ذلك أول عهدي بالحِكمة، فشعرت بأن مشواري لم يذهَب سدًى.

فهنا تُصبح مِساحة الحياة والقول مُتاحة أمام إستراتيجية الحِكمة التي يؤلِّفها الرّاوي، ليعزِّز فيها موقف الشَّخصية بإزاء وضع الإحداث وتحولاتها. فتظهر اللَّمحات الحكمية وهي تعالج وضعًا حديثًا ما في النسق الروائي، ولكنها تنتج في الوقت عينه ما يكرِّس هذه الإستراتيجية في الكون الروائي:

حبك لشيء ما لا يبيح لك أن تفسد شيئًا آخر.

أفضَل ما في النّاس أنهم ينسون، [وهو] أسوأ ما فيهم أيضًا.

ومن هنا يبقى سؤال المعنى الروائي قائمًا ومثيرًا باتجاه إشغال الحدث والشخصية والزمان والمكان بمزيدٍ من الانفعال بالسَّرد وقضاياه.

بنية الشَّخصية وإشكالية المروي

يمكن وصف هذه الرواية بأنها «رواية شخصية» وذلك لأنها تنهض على شخصية «سعيد»، ويتضافر السارد الموضوعي الكُلي العلم والسّارد الذاتيّ في تشييد بنيتها. وتكسب الشخصية خطورتها البنائية والسّيميائية من خلال إشكالية المروي. يقدم العنوان هذا المستوى من التَّماهي بين الشخصية

«حارس» وبُؤرة المَروي «المدينة الضّائعة».

يَتصدَّر الرّاوي بيت شعري من قصيدة جورج جرداق «**هذه ليلتي**» التي تغنّيها أم كلثوم: «**وديارًا كانت قديمًا ديارا، .. سَترانا كما نراها قفارا**»، في إشارة ابتدائية إلى علاقة الحدث «الكامن في العُنوان» بالمَكان والزمن والتاريخ، كما سيتجلى لاحقًا في المَتن.

ويبدأ الإشكال البؤري للمروي في مواجهة الشَّخصية المَركزيَّة «سعيد» لما أطلق عليه «ظاهرة عمان» باختِفاء سُكّانها أمام تفسيرات عديدة تبدأ معها رحلته في البحث والسُّؤال والتقصّي:

بدأ البحث عنهم. أين يمكن أن يختفي مليون ونصف مليون مواطن و وافد؟.

والمُلاحظ أن سعيدًا يمتهن وظيفة «مدقق» في صحيفة تتيح له فُرصة إدراك الأشياء وفهمها مبكرًا، إذ إن:

تَدقيق الأخْبار، قبل نَشْرها بالطَّبع، كان يُشعِره دائما أنه قبل الحَدث.

وكان إحساسه بالعُزلة في مواجهة غياب شعب مدينةٍ بأكمله قد عجَّل في توجيه صورة الشَّخصية وصوغها على نحو معين:

أدرك أخيرًا أن القدر حمّله ما لا يستطيع تحمُّله بسُهولة، و وضع في عنقه مَسؤولية العُثور على مليون ونصف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأةً وتركوه هائمًا في برية غيابهم.

وتعمل المُزاوجة المُتعاقِبة والمتحاورة أحيانًا بين السّارد الموضوعي والسّارد الذاتي على التعجيل في الكَشْف عن هوية الشَّخصية الرئيسة، التي تتحوَّل في بعض مراحل تكوّنها إلى مروي له ضمني بإزاء السارد المَوضوعي.

وتأتي إشارة نفسية تسعى ضمن طرفٍ خفيّ إلى اقتراح حلٍّ ما لتفسير إشكالية المرويّ بالنسبة إلى الشخصية:

يمكن أن أورد عددًا من الأمثلة، ولا أقول أضرب أمثلةً، خاصة أنكم تعرفون

رأيي في هذا المجال، فالكلمة غير تربوية، ثم إنه لا يعقل أن نستخدم كلمات قامعةً في سِياق الحديث عن الديموقراطية. هذا فصام طبعًا، الفِصام مَسألة معقدة، وقد تمنيت أن ألعب دور رجل منفصم في التلفزيون.

وذلك أن مجرد طرح مفردة «الفصام» سيحيل حتمًا على مقترحات حلّ، ولا سيما بعد أن يقترن فيما بعد بصَراحة الاعتِراف و وضوحه في سعي لإنقاذ السؤال من استحالة الإجابة:

قلت: كأنني في واحد. واستعدْت أبحاثًا كثيرة كنت دققتها للصفحة العلميَّة، وأخرى كانت تتسلل بين فترة وأخرى إلى الصَّفحات الأدبيَّة، وأعني بها تلك المُتعلِّقة بما يطلقون عليه اسم (الفصام). وبحزنٍ أدركت تلك الليلة أنني قد فصمت بلا رحمة، وهكذا رحت أحاول ما استطعت جمع شمل نفسي مستخدمًا كل الوسائل والحيل التي قد توصلني إلى غايتي. ولكن دون جدوى.

ثم ما تلبث أن تعقبها مقترحات أخرى للتَّفسير تضع الظّاهرة في مواجهة أسئلة شائكة مستمرة:

في محاولة لأن يجد تفسيرًا مقنعًا، كان لا بدَّ من تفسير كوني للظاهرة، بعد أن استبعد تمامًا أن تكون الحكومة قد تصرَّفت بالمواطنين. يبقى تَفسير واحد لا غير: غزو كوني، نعم غزو كوني.

وتُسهِم المَرأة العصية على الحُصول في رَفْد الشخصية بقيم جديدةٍ من الإحساس العالي بالفقد والإحْباط، والتمادي في الحُلم، الوَهْم:

هوايتي الوحيدة، قبل المسرح بالطَّبع كانت مُلاحقة الفتيات.

: لا لم أتبع أي امرأة متزوِّجة،

كنت أنظر إلى يديها واطمئن.

: لا، ولم أتبع أيَّ فتاة مخطوبة.

ولعَلَّ مُلاحظة هذا الحوار المُتضافِر والمُتنافِذ بين السّارد الموضوعيّ

والسّارد الذّاتي يكشف لنا طبيعة السِّياسية السَّردية التي اعتمدتها الرواية، في خلق استدراكاتٍ يقوم بها السّارد الذّاتي بوصفه مرويًّا له محددًا للسّارد الموضوعيّ الكليّ العلم، في حين يجيء السَّرد الكلي العلم لمرويّ له غير محدد. ويمكننا أن نعد هذه الأسلوبية السردية من باب الحيل السَّردية المثيرة لمنطقة القراءة. وتتكرر في هذا الصَّدد جملة السّارد الذّاتي (الرّاوي المتكلم) سعيد:

اسمحوا لي أن أكون صريحًا ما دمت أتحدث مع نفسي.

في محاولة لتوسيع مساحة تحركه في المشهد السَّردي، وكسب الفرصة لإظهار تجليات الشخصية بما يشبه الاعتراف. كما يسهم السّارد الموضوعيّ في دَعْم فرص السّارد الذاتي على طريق الاعتِراف والتمظهُر:

ما دمنا وصلنا إلى هذه النُّقطة، فسنتركه يعبر عما في داخله حول مسائل أكبر بكثير.

في محاولةٍ لبُلوغ درجةٍ عاليةٍ من التَّماهي بين السّاردين على أمل التَّداخُل والامتزاج والتَّضافُر:

بعد مُرور كل هذا الوقت أستطيع (أنا الرَّاوي) القول إنني بدأت أفهمه، وإذا ما أردت أن أنطق جملته التّالية بدلًا عنه فسأقول:

« الدُّنيا سينما.»

« معك حق.»

« ها هو قد وافقني. »

ويأتي إشْكال التَّسمية ومحتواها السِّيميائي ليرسم ملمحًا جديدًا آخر من ملامح الشخصية:

سعيدًا وممتلئًا بنفسه كان، حتى ليمكنه النهوض، وبدأ مشوار الحياة غير معتمدٍ على أحد:

أ كانت تلك نبوءة أخرى؟ ربَّما.

خَلاص راح، أ نسميه سعيد؟

فقالت إحدى النساء: لا، بهجت أحلى.

سعيد بهجت سعيد، بهجت؟

إلى أن استقرَّ القرار على سعيد ولم يحرموه بين حين وآخر من الخيار الثّاني ...

ولا يخفى ما لهذه المُداخلَة والمُحاوَرة المتعلِّقة بفكرة التَّسمية من تأثير في خلق موجَّةٍ معين لتدارك بنية الشَّخصية في علاقتها بإشكال المروي. لكن ثمة مستوى آخر يظهر في بنية شخصية «سعيد» ويجعلها شخصية إشكالية، تتمتع في هذا المستوى بقدر من الجرأة والإحساس بالحياة:

ألقى رأسه على المخدة مطمئنًا، وراح يفكر قبل أن يغفو:

ما الذي يلزمني الآن؟

وأجاب واثقًا: يلزمني أن أكون مقدامًا أكثر مما كنت قليلًا، بعد أن ثبت بالدليل القاطع أنني ابن هذه الحياة فعلًا ... لقد وضعت عمان في عنقي أمانة وصنتها، وكنت المُواطن الصّالح الذي يعبأ بما يدور حوله، في الأرض والسماء.

وسيفعل هذا التَّداخُل الإشكالي فعله في إنتاج أسئلة جديدة تزيد من تعقيد ثنائية الموت / الحياة، والواقع / الحلم، قدر تعلق الأمر بفلسفة الرواية ومقولاتها:

وأثار دَهْشتي شيء غريب، إذ كلما حاولت قراءة اسم المبنى الممتد على عرض واجهته، كانت الحُروف تتداخَل على نحو غير مفهوم وتزوغ عيناي. عندها فهمت أن ليس من المسموح معرفة الاسم المَكتوب، وأعجبت أيَّما إعجاب بهذه التِّقنية الجديدة.

لذا فإن فُصول الرِّواية تختتم بالعنونة الآتية:

كان ذلك فصل: النِّهاية التي سبقت البداية.

ويليه الفصل: العودة إلى البداية التي سبقتها النِّهاية.

وذلك في إشارة إلى دائريَّة الحدث السَّرديّ بالعَودة إلى البداية، وخلق امتدادٍ جديد للحديث خارج زمن الكِتابة، الأمر الذي يزيد من تعقيد المروي وإشكاليته، فضلًا عن التَّداخُل الحاصِل بين وضوح الشَّخصية وغُموضها.

سيمياء التَّعبير وفلمنة السَّرد

تتنوَّع أساليب التعبير الفنيّ الرواية، فهي لا تتوقَّف عن اقتِناص أية لحظة شعرية أو فلسفة متوهجةٍ ممكنة، في سَبيل فرض الحدث على مناخ القراءة ومحاولة سحب القارئ إلى حرارة الحدث. لذا جاءت لغة الرواية انسيابيَّة عزَّزت رشاقة السَّرد وأُلفته، وحشدت المساحة السردية بكثافة حديثة يخترق الحلم فيها الحقيقة تارةً أخرى. وهو ما أدّى إلى ضَخِّ الحدث بحشدٍ كبير من الإشارات السيميائية إلى ميادين مختلفة – سِياسة واجتماعيَّة وثقافية وحضارية وميثولوجية – ونهضت مقولة مهمة من مقولات الرواية في إشكالية الانتماء إلى المكان على جدل الوصول واللاوصول بوصفها فلسفة الحدث الروائي:

الشَّكل يمكن أن يكون مجرد وهْم لشكلٍ أصيل. السراب مِثال مُقنع.

ففي إشارة سيميائيَّة مزدوجة يتعقَّد التعبير السَّردي ليعطي دلالةً ذات مستويين متناقِضين، حين يُخاطِب الشَّرطي (المحقق) سعيدًا (المدقق)، بعد رحلته الخاطفة إلى الشام:

« اتفضل، يا أخ، بدك أفرشلك سجاد أحمر حتى تدخل؟»

ولعل الدّال اللَّوني يوضح هنا تمامًا ازدواجية الدَّلالة وقوة تعبيرها السيميائي. كما أن السّارِد الذاتي يحيل في سخرية مرة على العلاقة اللفظية السّيميائية بين النقيضين:

لقد عايشت خلال السَّنوات الماضية أحداثًا كبيرة لكوني مدققًا، ولاحظوا قرب إيقاع كلمة (مدقِّق) من (محقِّق) على الأقل ثلاثة أحرفهما مُتشابِهات.

وتذهبَ اللُّغة الرِّوائية في هذا المِضمار إلى مُحاذاة الشِّعر في التقاطات تعبيرية سيميائية لا تتنازل عن نكهتها السَّردية:

واثقة من أنها قادرة على أن تملأه كما تملأ ثيابها.

استدارت بكامِل وجهها المُضيء ونظرت إليَّ، كما لو أن الصِّهريج يمر من بين المقاعد.

حينما اقترحت عليه ببَراءة كاملة، لم يستطع جرحها بالاعتذار.

ولقد اتَّسمت الرِّواية بدقَّة التَّصوير وتقانة تكبير الصورة وتجسيمها، في سياسةٍ تعتمد تقييد الحالة السردية الخاطفة وضبطها داخل حدود الصورة، على نحو يجعل القارئ يتعامل مع الرواية بوصفها فيلمًا سينمائيًّا قائمًا على مشاهدَ كبيرةٍ «الفصول»، ينتقل من سردنة الواقع إلى فلمنة السرد.

ولا يتوقف السارد الموضوعي الذي هيمن على توجيه المروي، وكذلك السارد الذاتي الذي تناوب على هذه الهيمنة عن بثّ «كمائن سردية» تُغرِّر بالقارئ وتدفعه إلى عدم الاطمئنان إلى حال السرد وحال الشَّكل التعبيري الفنيّ.

وهكذا تتكرر عبارة «**فقط لو كنت كاتبًا**» على لسان السارد الذاتي لنفي صفة الكتابة عن العمل. كما يستخدم السارد الموضوعي عباراتٍ يحيلها على الكتاب مثل «**لقد انتقل من الخاصّ إلى العامّ كما يقول الكتاب في مقالاتهم**».

وتشتغل كل هذه المعادلات في مسطرة السرد بوصفها جاذبًا وموجِّهًا.

سؤال الرواية الثقافي / الإيديولوجيّ

حملت رواية «حارس المدينة الضائعة» الكثير من الأسئلة في الثقافة الإيديولوجية، ولا سيما في علاقة المواطن / المثقف بالسلطة المحلية «الحكومية» والسلطة العالمية بها من طروحات ومفاهيم وقيم، موجهًا لمقاربة أخطر مصطلح يواجه الثقافة العربية اليوم، وهو مصطلح «العولمة»

وموجهًا لإثارة سؤالٍ مهم يتعلَّق بمدى صلاحية هذه الثقافة بكل ما ينطوي عليه من إثارة وإدهاش وإغراء:

اطمئني، هاي سيارة أمريكي ... وهكذا تكررت كلمة أمريكيّ عشرات المَرّات خلال الرِّحلة بمُناسَبة وبغير مُناسَبة ... حتى إن نفسي قد سوَّلت لي أن أطلق عليه فورًا لقب أمريكيّ فأطلقته.

ولا تكتفي الرِّواية بإشارات قريبة إلى المصطلح بل تمتدُّ إلى إشارات بعيدة لا تَخلو من سُخرية مرة:

وباحثًا عن حكمة الفيلم التي جعلت أمريكا وحدها تتصدّى للغزو من دون مدى الأرض.

كما أن المُفارقة الحاصِلة في العلاقة مع الآخر (مروِّج المصطلح) تبدو مضحكة بقدر ما هي مبكية:

أعطيناه بنتنا، وما عزيناها عليه، بدنا نعز عليه حوشنا، لا والله. سريعًا بدأ العمل في هَدْم السّور المحاذي للشّارع. لكن المفاجأة التي لم تخطر لهم ببال أن السَّيّارة كانت أطول من أن يتسعها الحوش، حيث بقي ما يزيد على عشرين سنتمترًا من مؤخرتها خارج البوابة الكبيرة للكراج.

في إشارة ثقافية إلى أن المُنتِج القادِم من حضارة الآخر أكبر من قدرة المكان المحلي على استيعابه. وهكذا تعلن الرواية موقفها الصَّريح من المصطلح ونياته، وما يمكن أن ينتجه على صعيد تمركزه المتروبولي على ذاته، ودفع الآخر ليدور في فلكه:

أنا أختك أم سعيد، آه، آه، أختك. بحكي من هون؟ لأ، مش من عمان، من لوس أنجلوس، من أمريكا، أمريكا اللي راح تخرب بيتي، اللي خربته!

وبهذا استكملت هذه الرواية أسئلتها ودارت حول ذاتها السَّردية أكثر من دورة، من أقسى / أقصى حدود الواقع، إلى أقسى / أقصى حدود الخيال.

حيل السَّرد الروائي واستِغفال منطقة القِراءة

مَدخل

تنتمي رواية «خشخاش [٤]» للرِّوائية (سميحة خريس) إلى حقل الرواية الفانتاستيكية، لاعتمادها على ثيمة تخترِق المجال الطبيعيّ وتجتازه إلى مجال سردي لا طبيعي يتحرَّر فيه الرّاوي من عقدة الانضباط في قوانين الحركة والفعل والحوار المُقيَّدة بالواقع، ويتجه بالحدث إلى فضاء المفارقة الزَّمكاني وتجاوزه حدود الطَّبيعيّ، إذ «إن واحدة من أهم خصائص الفانتاستيك تتمثَّل في تأكيد المُفارقَة وبَعْث الحيرة والشَّك في نفس المتلقّي، عن طريق إبراز «فوق الطبيعي» وتقليص دور ما هو طبيعي حينًا، أو استغلاله للإيهام في حين آخر. كما يتم اللجوء إلى خرق ومَسْخ هذا الطَّبيعي أو تدمير في مرة ثالثة» [٥].

ويتفاعل في مستوى تجريبيتها القصد السَّردي بمحموليه الجمالي المرتبِط أساسًا بطبيعة البناء، وما ينتجه من أنساق، والفكري المرتبط بطبيعة الأسئلة المؤلفة لمقولة الرواية، ومما لا شَكّ فيه «أن إرهاف الرواية الفانتاستيكية يكمن في تجربتها ومكوناتها السردية وما تخلقه من تعجيب يعبر عن كرونوتون الكابوس، ومسخ الفضاء والزمن (وأيضًا الشخوص)، والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحرَّر من كل التِباس مثلما تحرَّر المعنى من قيود الطَّبيعيّ والمَألوف» [٦]. واجتهدت «خشخاش» في المضي المُتحرِّر في هذا السَّبيل، وستسعى قرائتنا بمحطاتها التي نحسب أنها طالت معظم مناطق التَّأثير والفعل السَّردي في الرواية، إلى الكشف عن خاصية الاشتغال السَّردي والجمالي البنيويّ في أنساقها، على النَّحو الذي يُظهِر طاقة التَّجريب والمغامرة فيها.

الاستِهلاك السَّردي وصَوْغ أنموذج الرّاوي

يشتغِل الاستِهلال السّردي بمنطق قولي ناقِد يتقصد إشاعة تحفُّظات فِكريَّة

ومكانية، وينطوي في الوقت ذاته على تحفظات سرديَّة ربَّما تغري القارئ في إيغاله اللاحق في المتن الرِّوائيّ بالبحث عن براهين وأدلَّة لها في ذاكرة القارئ طوال تجربة القراءة وطبقاتها.

كما يطرح الاستهلال السَّردي أنموذج الرّاوي، إذ يُعلِن بوضوح وإلحاح عن حضور السّارد الذاتي ومثوله الذاتيّ المتجلّي عميقًا في حقل السَّرد، فضلًا عن أن الأنموذج الحواريَّ الداخلي يفضي إلى تسريب قناعات للإحاطة بفَضاء التلقّي وتوجيهه وتحديد مساراته:

حفظ القَصائِد، صِنْو الطُّفولة، براعة فقدتها منذ فقد الشِّعر القدرة على السِّباحة في بحور الشِّعر، فنثروا أبياتهم وراحوا يلعبون بالأفكار ويبنون عوالِم من رِمال. نزرٌ يسير تبقى في الذّاكرة التي رددت هذا الصِّباح بشغف عبارة لشاعرة اسمها نجوم الغانم (كان شعري يشيب في تكدس الأعوام بينما ذكرياتي تتمارى في نضارة شبابها أ ليس ذلك رائعًا؟).

كيف أعجبني شعرها المنثور والمتنبي يقف حارسًا على باب ذائقتي تهاجمني أفكار مدهشة أ هي حقًّا أفكار؟ أم مجرد أسئلة وأحاجٍ أتسلَّى بها؟ مالي أنا والشِّعر والنثر .. لي فقط هذه الطَّريق الممتدَّة. من ذا الذي يزعم أن الطريق المُمتد المعبَّد ببراعة والذي تحف به نخلات قصار مثمرات – طريق مستقيم؟ ذلك ما يبدو للعيان، إلا أنه ليس بالضَّرورة الحقيقة كاملة ناصِعة وما يبدو عاديًّا ومألوفًا ومكررًا يمكن أن يكون أمرًا خطيرًا انتهى له، لم نحسب، لم نخطط ..

ما تلبث الذات السّاردة أن تنفتح على الماحول المكاني وتشرك المحيط الماثل بفاعلية الذات السَّردية، عبر فرض انتماء إلى جسدها من خلال الحديث عن صيغة جمع غائِب، تكسبه الذات الرِّواية المنتمية – على نحو ما – إليه حضورًا ماثلًا وتعطي للرِّواية منذ البدء هويتها الأنثوية:

إذ تجيد الواجِهات المُزركشة مراودة النِّساء الباحِثات عن شيء ... شيء ما.

ويقترح الاستهلال أسلوبيَّة صوغ أنموذج الراوي وصناعة أحواله عبر قوس الأسئلة، وهي تمزج أحوال الجسد بأحوال الروح في مُعادَلة لا يستقيم فيها الأنموذج ولا يهدأ، ليظل قلقًا ومتوترًا في الوسط المكاني الثّابت والمُتحرِّك، النّاقِل، المتسم بالتوافُق والانسجام والاستقرار والاستقامة، وهذا ما يجعل أمر الاستمرار والتقدُّم في مواصلة السَّرد أكثر حيوية وفتنة وتألقًا، لوجود إشكال بين معطيين أساسيين من معطيات العمل:

لماذا أشعر بطَعم غير عادي في حلقي تمامًا في وسط الحنجرة طعم بين لاذع و مر .. والسَّيارة تنساب بارتياح على طول الطَّريق، أنا نفسي لا أدرك ما يعتمل في الكون وروحي تنزلق كما هي عادة في الممر المُمل للحياة الممتدة المعبَّدة المستقيمة.

وبذلك يتبدّى الاستهلال السَّردي تمهيدًا لمنطق الرواية وتوجيهًا لبنيتها، وما يعكسه ذلك من الإيحاء بالمَقولة التي ترغب الرِّواية في طرحها بدرجة من الاستقلالية الموضعية للاستِهلال، وبدرجة أخرى من إضاءة سبيل السَّرد ومدَّ الخُيوط على فجوات المتن وبؤره، بما يجعل من الاستهلال منطقة سردية تسهل انطِلاقات السَّرد إلى وطن المَتن من دون عوائِق أو مَصدّات.

مَقولة الرواية في سياسة بنائها

يقوم بناء الرواية أساسًا على حيلة سردية تستند إلى بُعد فانتازي مُستمَدّ من المرويّات الخرافية في الميراث السَّردي، وتتحرك الحيلة بين طبقتين هما طبقة (نبتة الخشخاش) وقد احتلت اسم الرواية بصيغتها اللغوية التنكيرية «خشخاش»، إذ أسهم حس التنكير في فضاء العنونة في إشاعة أعلى قدر مُمكِن من الاحتِمال في توجيه مدلولاتها وتفعيلها سيميائيًّا في المتن الروائي.

وستكشف مراحل قراءة الرواية عن الكثير من أسرار العنونة وتجلياتها في حقول السَّرد المترامية في الرِّواية. والطبقة الثانية هي طبقة (حورية البحر)

التي ولدتها نبتة الخشخاش هذه في المنزل في ظروف فانتازية غامِضة، تبدأ من (إهدائها / منحها المجاني) من طرف عامل غريب في متجر بيع الزُّهور، بعد أن تابع البطلة بهيئته الغريبة و وضع النبتة المجانية في الحوض الخلفيّ للسَّيّارة خلافًا لرغبتها:

رأيته خارجًا من محل النَّباتات متعجلًا وكأنما يخشى أن أنطلق ولا يلحق بي.
وقف قبالة زجاج السَّيارة الأماميّ ثم انحرف إلى الزُّجاج الجانبيّ إلى جوار بابي تمامًا، دقَّ الزُّجاج بلُطف، واقترب بوجهه أكثر وابتسم، في يده الثّانية يحمل نبتَة بأوراق سيفية عريضة وزهرة ليلكيَّة كبيرة، هززت رأسي بين شُكر واعتِراض، ولكنه عاود دقَّ زُجاج النافِذة واقترب إلى حد الالتصاق، مما دَفعني إلى الضَّغط على زر الفتح الأوتوماتيكي، وإذا راح الزجاج ينسحب إلى قاعِدة الباب الصُّلبة، تراجع خطوة فتمكَّنت من رُؤية وجهٍ نحيل شاحب بعُيون قويَّة وشفاه دَقيقة وذقن تتوزَّع فيه الشُّعيرات بعشوائيَّة، رجل أشقر ربما أحمر بين بين ... قلت بلطف أغالب خوفًا غامضًا في صدري لثوان.
شكرًا لن أشتري المزيد.
«ضحك مثل طفل خجول فتبدد خوفي وهز رأسه.»
«كلّا، هذه (كادو) هديَّة من المحل.»
ولأن النبتة زائدة فقد وضعتها خارج المنزل في الباحة الصغيرة المُطلَّة على الشارع تحت لهيب الصيف، بعد أن احتلَّت النبتات الأُخريات المُنتقاة أماكنها الطبيعية داخل المنزل، وهناك تمخَّضت عن حورية بحر صغيرة ما لبثت أن كبرت ودخلت من الخارِج المَكاني إلى صُلْب المتن الروائي وأسهمت في بنائه وتوجيهه.

لا تتوقَّف الحيلة السَّردية عند هذا الحد، بل تندفع البطلة / الساردة إلى استغلال الظروف الفانتازية الاستثنائية التي مرت بها لتسجيلها في عمل روائي، تشارك فيه حورية البحر وقد تحولت إلى شَخصية ممولة للساردة /

البطلة / الكاتبة وموجهة لها ومتماهية معها أحيانًا، بعد أن تضاعفت رغبتها في كِتابة رواية تعيد لها توازُنها وتقودها إلى سبيل الخَلاص:

أريد أن أتنفَّس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب، أنا امرأة عاديَّة بَسيطة أكتب القصص بين الحين والآخر، هواية بدأت بالخواطر المَدرسيَّة وأثمرت أن نشرت لي بعض الصُّحف شذرات مما أكتب في صفحات الهُواة والواعِدين ... أتسلّى أو أتنفَّس ولم أدرك حاجتي للكتابة قبل ذلك. أعرف أنني لست مهما حقًّا، لم أطبع كتبًا ولن أفعل أبدًا، لم ولن يرد اسمي في دِراسة. لست أديبة حقًّا ولكن الكتابة تلحّ الآن وكأني على أبواب أمر معجز. بدأت أنسج لنص ما خالية الذهن عما أريده بالضبط ولكني واثقة أن مخاضًا في روحي سيلد الكلمات. هكذا وسط دوامة الحياة التي اعتدتها واعتادتني. راحت رواية ... رواية حقًّا!! راحت تضرب بفأس حديدية تربة مخيلتي البِكر وأفكاري المُضطربة تقلبها وتعيد زِراعتها رواية! يا لجرأتي.

إذ أسهمت الحيلة المُركَّبة المتوالِدة عن لُعبة روائية شغلت المتن السردي بأكمله، ونهضت على إيهام القارئ وسحبه إلى منطقة القِراءة من خلال شدِّه نحو أحداث مؤجلة ما تلبث أن تحصل بمزيد من المُتابعة، لكن القارئ سيكتشف في نهاية الأمر سرَّ اللعبة حين تنتهي الرواية، ويجد ذاته القرائية قد تورَّطت في تفاصيل اللُّعبة وأسهمت في إنجازها باندفاع لا يدرك سرّه إلَّا والرواية تسدل الستار على إحداثها، وقد أصبح القارئ جزءًا من نتائجها. لا شكَّ في أن أطرف ما في اللعبة – إمعانًا في إيهام القارئ ونشر المزيد من الألغام في حقل القراءة – أن الراوي المتكلم / السارد / الذاتي / البطلة، تسعى إلى خلق فاصِل بين المؤلِّفة المثبت اسمها على غلاف الرواية (سميحة خريس)، وبين الراوي الذي تعمل كل الموجهات على إحالته على المؤلفة ذاتها.

فالرّاوية / البطلة تضع فاصلًا بينهما، حين تشير إلى ذات المؤلفة بدلالة رواية سابقة لها بعنوان (شجرة الفرهود) – فازت بجائزة أدبية وعرض لها

التليفزيون حديثًا عن ذلك – :

هناك نِساء يحقّقن نجاحات مَعقولة، ولكني شَعرت بالغيرة من هذه رغم أن زوجي ظل يُقشِّر البرتقال منصرفًا عنها، ولم يرفع عينيه باتجاه الشّاشة إلا مَرَّتين دون أن يُصدِر منه أي تعليق. هي تثرثر عن روايتها (شجرة الفرهود) اسم تقليديّ كأنه عُنوان فيلم قديم أبله، لا يخيل إليَّ أن في هذه الرِّواية ما يُميِّزها وإن منحوها جائزة، وإن استضافوا كاتبتها على الشاشة لتَحكي عن تفاصيل عاديَّة. أنا وملايين النساء لدينا ملايين القصص كهذه ليس معجزًا أن أكتب رواية كهذه، ومن المخجل أن اعتراف أنني غِرت من هذه الكاتِبة حتّى اسمها لا يبدو مهمًّا ولا فنيًّا.

حتى يحسم القارئ أمره بمفارقة الرّاوي للمؤلِّفة وهو حسم لا يخلو من مخاطر، مثلما أن عدم حسمه لا يخلو من مخاطر أيضًا، ولا سيما أن القارئ سيكتشف في نهاية الأمر أنه انتهى إلى لا شيء، وكأنه أُخذ على حين غرة وخرج من هذا الانشِغال الحكائي التفصيلي الذي تورط فيه عبر أكثر من مئة صفحة خالي الوِفاض، بعد أن تعترِف البطلة / الراوية إثر غياب / ضياع حورية البحر في الحدث أو في الكتابة بلا جدوى الاستمرار، ومن ثم التوقُّف والمغادرة الكلية للفِكرة الأولى المُهيمِنة في كِتابة رواية:

آخر عهدي بها اختفت تمامًا، لم أشعر بالحنين إليها أو الرغبة في استدعائها. لم أجد حماسًا في كتابة الرواية، مزقت أوراقي كلها واستراحت ... وكأنها مجرد قطرة ندى تبخرت وتركتني بسلام.

وبهذا الإشكال القِرائي الذي يواجهه القارئ تتحقق أهم خيوط اللُّعبة الرِّوائيَّة في رواية (خشخاش).

الرّاوي المشارك بالجسد

يحضر الجسد بمتمظهراته المختلفة والمتنوعة حضورًا طاغيًا وفاعلًا في

الرواية، وينتشر على مساحاتها بأساليب متباينة بعضها يبدو مقصودًا تمامًا، والبعض الآخر يبدو عفويًّا أو يتقصد العفوية، ولكل أسلوب بعده السّيميائي الخاص في التدليل والترميز على اشتغال منطقة جسديَّة بذاتها في منطقة سرديَّة بذاتها، ويظهر الجسد بشكله اللفظي المُباشِر أكثر الأحيان، كما يظهَر بوساطة اشتغالاته وهوامشه وضفافه في أحيان أخرى.

ويشارك الجسد – بهذه السلطة والهيمنة – الرّاوي في سرد الحدث أو مساعدته في سرد أجزاء منه، إذ إنه – لغةً وشكلًا ومثيرات – يشتغل في الطبقات الدُّنيا المشكلة لنسيج المتن الروائي، ويرتفع إلى الطبقات العليا بحيث يظهر على السطح بدلالته أوَّلًا، وبدلالة الجسد (المرأة) ثانيًا. تفرض شبكة اللغة السردية صورتها الجسدية المشاركة لفعل السَّرد، والمنتشرة على مَساحة واسِعة من منطقة المَروي والمُسهِمة في حركيتها، فضلًا عن مراعاتها للمروي له المُتنوِّع:

ترجَّلت من السيارة وعيناي معلَّقتان فوق واجهة العرض الزجاجية، التي نجحت في إغوائي وإيقافي في هذه الوقفة الرعناء.

فالعَينان المُعلَّقتان دال جسديّ يكتسِب بعده النوعي في جملة (نجحت في ـــــ إغوائي)، ويجعله (أي الجسد) منذ البداية مشاركًا فاعلًا في العمل، كلما سنحت له فرصة التدخُّل بأحد أعضائه في الميدان السَّرديّ. ثمة فرض واضح لمفردة الجسد وهو ينتمي إلى الراوي، يمارس فعل التنبيه إلى وضعه الكينوني، وحركته وإيقاعه على مسرد السرد، وتحميله أعْباء الحُضور والمُشارَكة:

تحول عقلي إلى دفتر دَقيق بصُورة غريبة وهو يدوِّن بجلد المَهام التي سيلهَث جسدي وراءها في يوم قَصير.

ويستعين الجسد بتمظهُراته المختلفة ليتجسد أكثر في المشهد السردي العام، ويُحرِّك سياسة التلقي نحو مناطق بعينها لها حضور استثنائي في الذّاكِرة السَّردية العربية وذاكرة الرواية ذاتها:

بإمكاني الخُروج وارتِداء جواريب النايلون التي تبدي السَّاقين أجمل، ولكنها تجعلني أعاني من الحكة ليومين.

كما يظهر الجَسد في التقاطات صورية بروح فنية المعادل الفلسفيّ / الطَّبيعي له، وتضع المُعادلين داخل إطار صورة تتنافَذ فيها الخطوط والألوان والفراغات على نحو سرديّ تناظريّ:

هدير الرّوح في الجَسد

وتستهدف عمليات السرد منطقة الجسد لتهددها، وتمارس ضغطها على ما تتمتع به هذه المنطقة من حضور:

وغمْر من ضياء أخضر يخادع حواسي ويضللني.

يتقصد السارد الذاتي أحيانًا إظهار الجَسد المُشارِك في السَّرد بمظاهِر مُحايدة، تحيل على طبيعته وبشريته أكثر من فعاليته وأنشطته الخاصَّة في مشاكسة راويه، والسعي للتمرد عليه كلما وجد سبيلًا إلى ذلك:

ثقل غامِض يحوم في صَدْري ويربض على رئتي فأنسى التنفُّس لثوان وأنا أسترجع رهبة اللَّمحة الخاطِفة، أ كان يبتسم؟ هل رفع رأسه نحوي حقًّا؟ هل هو هو؟ ...

ويتمركَز روي السّارد الذاتي كثيرًا في بؤرة الجسد، في إشارة سيميائية واضِحة إلى قوة السّردية في الرِّواية واحتِفائها به:

شلت المُفاجأة جَسدي.

ويظهَر الآخر المُناهِض مرة والمُتناهي مرة أخرى ظهورًا جسديًّا ذا وضع جسدي خاص، لا يسمَح بوصفه عبر أية لغة أخرى غير الجسد:

إنه أمامي في جسد حيٍّ كامِل الهيئة.

لم أجسر على التَّحديق المُباشِر بالجَسد الحيّ الذي لم يتجاوز حجمه كفَّ يدٍ مَقبوضة.

وبدلالة الجَسد الآخر تتشكل أحوال الجسد المشارك بالسرد، استنادًا إلى الوضع السردي الذي يكون عليه في كل فعالية جسدية:

نبهني إلى أن جسدي يرتجف.

لقد تحرَّر جَسدي من شلله.

إن كلَّ المُوازنات التي يقدمها السَّرد تحتكم إلى الجسد وجودًا وصفات، وما ينعكس عبر ذلك من قيم ودلالات تضعه دائمًا أمام مرآة السَّرد، وتعاين بوساطته ومن خلاله بؤر السَّرد الأخرى الفاعِلة في الرواية:

هذه الكاتِبة ليست رشيقة، إنها قَطْعًا أسخى مني ولكن القضية المريرة في أنها كتبت رواية وأذاقتني مرارة الغيرة الحقيقية.

ثم يتحرَّك الانشغال بأحوال أخرى للجسد تبدو طبيعية، لكنها تشير إشارة خفية إلى مستوى أعمق من الانشِغال يتوافَق مع المنهج المعدّ لعمله ضمنًا:

ظل جَسدي يتعرَّق خلال النهار.

وغالبًا ما ينتمي الجسد / الجسد الآخر إلى فضائه الرَّحب، ويذهب بعيدًا وعميقًا فرض أنموذجه، والتَّكشف شيئًا فشيئًا عن قدراته وهو يَعِدُ القراءة بآفاق قادمة ويورِّطها في الاطمئنان إلى هذا الحس الذي يغري بالتَّواصل والمتابعة:

اختفى التَّجمع الحبوبي، كذلك الجسد الأنثويُّ بثقل جسد تمدد فوقها!

ويبقى هو البؤرة المركزية التي تطلق إشاراتها لتستطلع المكان والزَّمن والماحَوْل، بحيث إن ارتكاز الوحدات السَّردية بكل أشكالها يستند إلى البؤرة وينتمي إليها:

يرتعِش جسدي ويتوقَّف عن المَضْغ فلا ينتبه أحد.

ويتأكد انشِغال الرّاوي بالجسد / الجسد الآخر في مُداخلة وتنافُذ والتِحام تنتج حيلة أخرى من حيل السَّرد، تضع المَروي له المُصرَّح به في موضع الإرباك والالتِباس؛ إذ يختلط الجسدان اختلاطًا يتقصده الراوي إمعانًا في

مواصلة اللعب على الورق:

تستغلين جسدي لتبدعي، من حقي بالمقابل أن أستعير شيئًا منك، العقل مرة، الذاكرة مرة أخرى، أشياء من هذا القبيل سيكون ذلك ممتعًا وليذهب المراقبون إلى الجحيم، ليخلطوا بيني وبينها ليكشفوا ما أرادوا من حقائق وليرتبكوا ويضلوا الطَّريق، ما عليّ منهم ليستدعوا عُقّالَهم ومجانينهم إلى المحكمة ليصلبوني أو يمنحوني صكوك الغفران، ما هم؟ فكلنا نلعب على الورق.

ويتكرر الجسد لفظًا وصورةً ورؤية ونشاطًا بإنحاء مختلفة ومتنوعة، ليؤكد منطقه وسلطته وقوة حضوره في المجال السَّردي الحيوي في معظم مفاصل الراوية إن لم تكن كلها:

(ما عادت جسدًا عاريًا بحجم الكف، أصبحت امرأة كاملة)

(تأرجح جسدي كبندول ساعة بطيء فوق الرأس الصُّلبة)

(أردت التقاط جسدها والرَّبْت على كتفيها)

(كانت في المرآة تقف عارية)

(كشفتُ عن جسدي ليروا)

(كأنما انتصر على جسدي النائم)

(جسدي يرتفع يتهاوى كغيمة)

(كثيرون يسترعي انتباههم جسد امرأة يُحلِّق منخفضًا)

(سحبت جسدي الثَّقيل من تحت اللِّحاف تسللًا)

(جسد مثقل غير قادِر على الطَّيران)

(صحوت، جسدي مُبتلّ وحار)

(حتّى وإن احتجَّ جسدي بدبيب التعب في إطرافي)

(جَسدي كله حتى أطراف أصابعي يسترخي)

(جسد حار على كرسي)

وتستدعي لغة نزار قباني الجسدية لتستعين بها على إجرائها في الاشتغال على الجسد المقترح، الموضوع تحت طائلة التَّشريح أو التَّكوين السَّردي بعملية تقود إلى إعادة إنتاج الجسد روائيًّا:

وها هي تتأخر في مسائنا الأول، تتدلل!! سأضحك منها فأنا من صُنْعها لا تأتيني من الخارج، أنا شكَّلتها تمامًا مثل عباءات نزار قباني المُفَّصلة من أجساد النِّساء، اللَّيلة سأفصِّل منها رواية. أنا الليلة سيِّدة القلم.

وتظل صور الجسد المروية بلسان الراوي المتكلم فاعلة في اكتشاف مناطقها، وإظهار نشاط جسد خاص يحقق إشارات معينة تمنحه هُويَّته وبُعْدَه العميق في المشروع السَّردي:

كانت لي جديلتان. انبطح أرضًا فتستمتع بطني ببُرودة البَلاط.

كما يتقدَّم الجسد بدَلالة مقترباته وضفافه وما يحيل عليه، ليعلن حضوره المُهيمِن بصورته اللَّفظية الصادقة أو بصورته غير المباشرة، وهي تتحرَّك في فضاء النشاط والفعل بطبقة أخرى من طبقاته لغرض استِكمال صورته البانورامية في المشهد الروائي:

(حدَّثني عن الحُبّ واللمس)

(المَلعونة تنبِش في هواية قديمة ما زلت أسيرة لها، حين أترك روحي تميع مع لَقطات الغرام على الشّاشات التلِيفزيونية والسّينمائية).

ويأخذ موضوع الجسد شكله الجنسي والبعد التّاريخي المُرتبِط بالماهية والوجود معًا، إذ يسعى الرّاوي إلى تفكيك منطق الجسد وشحنه بالحَياة بوساطة الاتِّحاد بين شطري الجَسد، في لحظة اتِّقاد تثمر اتساعًا للمِنطقة المشغولة بالجسد وأحواله وحالاته، وتذهب اللُّغة المعبِّرة عن فضائه إلى طاقة الشِّعر لتمنح السَّرد اكتراثًا برومانسية الجسد وطغيان حلمه:

- موافقة .. عنّي .. عن لمسة الحب التي عرفت، عن اللحظة المهيبة في

تاريخ الجسد عندما تتعانَق ملايين الخَلايا .. هي كيمياء تصنع مجد الحياة، يمكن أن تتحوَّلي .. أقصد أن أتحوَّل تلك اللَّحظة إلى رُمّانة يشقُّها الوجد فتسيل عسلًا .. انفرط كرمانة وأفيض.

وتضغَط مرةً أخرى صيغ الجَسد على المَرويّ بشكل التِقاطات أو برقيات سَريعة تخطِف الأضْواء، وتثير إلماحات وإشارات إلى الأحوال وتنوع المظاهر:

(ما أقوله صَحيح أ لا تخافين دموعك؟ ما بالك بالجسد)

(أبكي عارية تحت الدُّش لأستريح)

(أي حبّ يُعيد للشفتين كرزهما ويحوِّل الجسد الخائف إلى رُمّان يشقه الوجد لينفرط وينبض)

(جسَدها يُزاحِم جسدي على طول السَّرير)

(حسمت المَوقِف باستِدارة كامِلة و واسعة لجسدي، دفعت جسدها بعيدًا)

(عافية مُفاجِئة أنضجت جسدي فتمطّى وتدوّر واتخذ هيئة الأنثى الكاملة)

(لو تلمست جسدي لتبيَّنت وجوده)

(ها هي تتأملني بصمت خبيث، لاوِيةً جسدها اللَّين السَّمكي فوق أريكتي)

(ويسبَح جسدي بالعرق)

(بدونك أكره هذا الجَسد الذي يحملني)

(ليتسلَّل هواء بارد نخرً جسدي مثل إبر دقيقة .. وراكمت الأغْطِية فوق الجَسَد المَقرور .. فازداد جسدي برودة)

(وكفّاها تجوسان جسدي عضوًا عضوًا وتطلقني)

إن هذه الالتقاطات والإلماحات والإشارات والبرقيات تنفتح على معنًى روائيٍّ سرديّ للجسد، وتحكي حالاته وأحواله ومظاهره وتمظهُراته على النَّحْو الذي يَستجيب للمقولة الروائية في المتن من جهة، ويقدِّم صورة عن بعض الهوامِش الغامِضة أو غير المرئية التي تتراءى في باطن التَّعبير الجسديّ.

بؤرة اللون ومنطق التَّشكيل الروائيّ

يعمل اللَّون في الكِتابة الإبداعيَّة بوصفه علامة سيميائيَّة تؤدّي وظائف دلالية وإشارية وعلامية متنوِّعة تُناسِب الوَضْع الكِتابي وحالاته، وإذا كان في الكِتابة الشِّعرية والقصصية يحتل موقعًا فريدًا في تشكيلها الكتابي، فإنه نادرًا ما يشتغل في الكتابة الروائية، على النَّحو الذي وجدناه في رواية «خشخاش»، إذ جاء اللَّون الأخضَر بتمظهراته المُختلِفة ودرجاته المتعددة ضاغطًا ومهيمنًا ومنتشرًا على مساحة كبيرة من السرد والوصف والحوار.

فتكرار صورة اللَّون بلغت ما يقرب من (٣٥) مرةً بسياسة سردية توهم القارئ بأنَّ التِّكرار يتجاوز هذه المرات بكثير.

إن الأخضر في الرواية بؤرة مركزية تمد الفعالية الروائية – سردًا و وصفًا وحوارًا – بروح من التَّفتح والأمل والانطلاق، وتدعم منطق التشكيل الرِّوائي بمزيد من التَّماسُك والتَّبنين، وتعلق الدَّلالات المحتلة للأخضَر في ذاكرة القراءة وتحرض عليها في كلِّ المناطق الفاعلة والخاملة لوحدات السَّرد. يبدو الأخضَر منذ شُروع الرِّواية في انطِلاق مسيرتها حاضرًا أمام بصر الرّاوي، فاعلًا في مخيلته، داخلًا في تفاصيل رؤياه وجزئياتها، فهو السُّؤال والإجابة، الذِّكرى والحلم، المنظور والمتطلِّع إليه:

ظَهيرة حارة في مثل هذا الجحيم تشتاق العيون للَّون الأخضر، والأخضر منتشر لا شك في أن الأشجار خضراء ولكنّي لا أشعر بالتعاطُف، وتبدو لوحة ضخمة محنَّطة، أحتاج إلى الأخضر حان رقيق، له رائحة وحفيف أخضر لا تزج به الشَّمس في عينيّ عنوة.

وهو مركز استقطاب للراوي الفاعل السَّردي، صادقًا ومقلقًا ومثيرًا للأسئلة وهي تتمخَّض عن محصلات دلالية تحفز خطوط القراءة:

هل استوقفني اللون الأخضر حقًّا؟ كأنه اصطادني على الطريق كأنه ناداني، أخضر شاحب مَرَّ أمامي، رأيته عبر زجاج السيارة العريض ثم انقشع مُفسحًا

لأزرق السماء الصّافي ومخاتلات صفراء بَقايا صَحراء كانت هنا.

ويتدخَّل الأخضر في المَكان ليتوطَّن في أرضية المَتن السَّردي، ويبقى صالحًا للبثِّ الإشاريّ والعلامي طوال مراحِل كثيرة من مَسيرة السَّرد:

حملت النَّبتة ذات الأوراق الخُضر العَريضة، هذا التمدُّد الأخضر سيسدُّ الفراغ بين المقعدين.

وينطلِق من المكان لينتشر على فَضاء الرّاوي ويلوِّن به كل مرئياته ومرافق إشغاله:

أما الآن فهي مُجرَّد أوراق خضر للزِّينة بلا أسماء.

داهَمني إحساس بأنّي في حديقة وأني امتلكت الأخضر، كان الأخضر الشّاحِب يغمر الهواء حولي مجددًا.

أتصوَّر الحبور الذي سيشيعه اللَّون الأخضر في صالوني الباهت.

وحتّى عندما سمعت صخَب الصِّغار فإنَّ أحدًا لم ينتبه إلى الخضرة الجَديدة

وما يلبث الأخضر أن يمتدَّ خارج عمل السارد، ليتمركز في بؤر أخرى تحرِّك المروي من الخارج وتسلِّط عليه إضاءات جديدة:

بدت لي السَّماء مخضرة

لمحت بهاءً يزداد على أخضرها أو يبهت

غَمْر من ضياء أخضر

كما يسهم اللون بوصفه حاضنة السَّرد الأولى في إطلاق المقول السَّرديّ الأول المؤلف للمتن الرِّوائي. إذ هو المنطقة التي شرعت فيها مادة العمل الأساسية للدُّخول في فضاء الرواية وتأسيس منطلقها الحكائي:

فكيف لامرأة عاقِلة أن تدَّعي بأن نبتةً خضراء بزهرة ليلكية ولدت أنثى بشريَّة؟

ثم يبدأ بعد ذلك باكتِساب صِفات جَديدة وطاقات لونيَّة أكبَر وأكثر استلهامًا لألوان أخرى:

فالتمع الضَّوء حادًّا صريحًا أخضر فضيًّا

ويرتدُّ من الخارِج السَّرديّ إلى الدّاخل إذ يُحاكي منطقة الرّاوي الذّاتية ويصادفها بالأسئلة:

لماذا أخافتني عودة الوَهج الأخضَر اللامِع.

الضَّوء الأخضَر يُرهق عيني.

ويتَمادى الأخضَر ليهيمِن على كُلّ شيء ويتدخَّل في كل شيء ويلوِّن كل شيء بلونه، إمعانًا في تحويل الفضاء الرِّوائي بأكمله إلى فضاء أخضر:

إن لصوتها شكلًا ولونًا أخضر.

يُحاول التسلُّل إلى دماغي عبر كوة من نور أخضر.

أقود سيارتي، تويوتا خضراء قديمة.

إنه مركز استقطاب وتوريط دائِم، على نحو يجعل منه أحد حيل السرد في الرواية، فهو يعمل باستمرار على إثارة بصر الراوي وسحبه إلى منطقته وتلوينه بالأخضر، بحيث يتراءى السَّرد على لسان الرّاوي عبر زجاج أخضر:

ها هي أمامي وادعة متقدة في هالتها الخضراء

وأريد نبتة خضراء.

اسمع .. أريد نبتة خضراء بأوراق عريضة.

وتظهر سطوته على أشدها في مقولة الراوي:

ومضت تتحدث فيشتد البريق الأخضر حولنا

و وصفًا لما آلَ إليه حال الفضاء الروائي وقد أحيط باللَّون تشكيلًا ودلالة على نحو يكاد يغمر كلَّ شيء بالخضرة.

وقد يسعى الرّاوي إلى التقليل من تأثير هذه السَّطوة، ولا سيَّما حين ترتبط بالآخر / جسد حورية البحر، إذ يصبح الرفض لسطوة اللون رفضًا للآخر وعزلًا لقوة هيمنته عليه:

ما عاد الإشْعاع الأخضر الذي تلفُّني به عند ظهورها يسبِّب لي دهشة أو قلقًا أو انفعالا

ويدفَع ذلك الرّاوي إلى الإحساس بصريّا بهزَيمة الأخضَر وانحساره:

شاهدت الضَّوء الأخضَر يخبو

ويبقى الأخضر بالرَّغم من خفوت سطوته ماثلًا وحاضرًا في التَّفاصيل المنتمية إلى الفضاء الرّاوي حصرًا، وما يتصل به من اهتمامات وما يخضع له من اشتغالات تعيد إليه توازنه وتنقذه من ورطته:

ما إن أشعر بالشَّفق الأخضَر يوشك أن يتجسَّد حتّى تعتريَني قسوة مريرة.

كدت أطير نشوةً وأنا ألمح ظلال النّور الأخضَر.

متى سأنتهي من قَطْف أوْراق الملوخية الخَضْراء اليانِعة من أغصانها الرَّقيقة.

عزفت لنا الموسيقى وحدنا وصار فستاني أخضر.

دخلت الصّالة و وقفت أمام لوحة لحقل أخضر.

وبهذا الكَشْف الميداني لفعاليات بؤرة اللون الأخضَر ونشاطاتها وتمظهراتها وانبثاقاتها، وجدنا أنه تدخل تدخلًا صميمًا في إدراة منطق التَّشكيل الرِّوائي، إذ إنه اشتعل في البداية بوصفه مركزًا إشكاليًّا في درجة استهوائه للرّاوي وتوريطه إياه لدخول منطقته من جهة، وظهوره المُقلِق المُضاد المُحيِّر من جهة أخرى، كما انتهى في الخاتمة إلى وضع أليف استقر به الرّاوي واطمأن إليه وأصبح في نظره مخلصًا يمكن الرُّكون إليه.

لُعبَة السرد: فضاء التَّخييل وقصديَّة الإيهام

خضعت رواية خشخاش للعبة سردية تقوم على فَرْض فضاء تخييليّ خاص، يستوعب التداخلات التي حصلت بين أشكال الراوي ومرجعياته، وأشكال المرويّ له ومرجعياته أيضًا، بقصدية إيهامية واضحة تصور الأشياء وتحدد مواقعها السردية بعناية، تبدو مقصودة وغير مقصودة في آنٍ واحد. فالرّاوي

المُتكلِّم / السّارِد الذاتي يقدم نفسه بالصيغة الأنثوية المتطابقة مع الكاتبة والمنفصلة عنها في الوقت نفسه، من خلال طرح أنموذج الكاتبة المُبتدِئة:

أعرف أنني لست مهمة حقًّا ولم أطبع كتابًا، ولن أفعل أبدًا ولن ولم يرد اسمي في دِراسة، لست أديبةً حقيقيةً.

وتتضاعَف مُحاولة الانفِصال هذه حين تنشئ شكلًا من أشكال العداء بينها وبين الكاتبة (سميحة خريس)، وقد شاهدتها في مقابلة تلفازية بعد حصولها على جائزة أدبية، والإشارة هنا تعود إلى فوز (سميحة خريس) بجائزة الدولة التَّشجيعية عن روايتها (شجرة الفرهود)، في إحالة سيرذاتية ملتبِسة، وبذلك تزيد من حدة الانفِصال بين الرّاوي والكاتبة، إمعانًا في تعميق صورة الإيهام:

أبدو مضحكة حين أغارُ من كاتبة عادية الملامح ترتدي معطفًا وقورًا وتسرح شعرها ببساطة، تضع مكياجًا هادئًا، ليس فيها شيء فاتِن عندما أطلت من شاشة التلفاز، نهشتني الغيرة تأمَّلتها تتحدَّث بثِقة وتُحرِّك كفيها كثيرًا، كأنما تشك بفهم المُذيع الذي استضافها احتفالًا بحصولها على جائزة أدبية.

ويحصل تداخل جديد ينقل وضع الرّاوي المُتكلِّم إلى مرحلة جديدة من التَّشابُك والإيهام، حين تدخل الشخصية الأسطورية «عروس البحر» إلى ميدان السَّرد بآلتها الجسديَّة الدالة، وتتحرَّك على لسان الراوي ومنطقه، مشاركةً في فعالية السرد / الكتابة ومتلقِّية له / لها في الوقت نفسه.

ويسهم تدخل هذا العنصر الجديد إلى نشاط الراوي في تعقيد صورة الرّاوي وتعدديتها، فضلًا عن إثارة الأسئلة وخلق الموجهات عبر حوار في منطق السَّرد، يظهر التفاف الرّاوي إلى المعادلة التي تخضع للكتابة الرِّوائية في علاقتها بالآخر / النافِد:

تعتقد المرأة أن نصفها السُّفلي سمكة، لعلها بذلك تريد إيهامي بأنها عروس البَحر تلك المخلوقة الأسطوريَّة. حَسَنٌ، ما هو الجديد لدى هذه الصُّورة؟

ألم تقتل بحثًا؟

«لا تكتبي بالنيابة عني، اترُكيني أتحدَّث سيكون ذلك أصدَق، امنحيني فرصة لأقنع القارئ أنني سمكة.»

« لو تركتكِ تتحدثين سأقع في شباك النقاد، سينبشون كلماتي بحثًا عني ثم يتدخلون في حياتي سرًّا وجهرًا.»

« تخافين النُّقاد!! لست مبدعة أصيلة إذًا. إذا كتبت بعقولهم فإنهم من يؤلِّف الرواية لا أنت.»

ويبلغ الإيهام أقْصاه في تصريح الراوي المتكلم (الأنثى) باعتماد شكل خطي طباعي يفصل بينها وبين المتدخل الجَسديّ المُتفاعِل (حورية البحر)، وهي تتماهى معها جسديًّا وسرديًّا، لذا فإن الرّاوي الأنثى يلجأ إلى ما يسمّيه حيلة كي لا يختلط الأمر على القارئ، ويمكنه بوساطتها الفصل:

عليَّ أن أجد حيلة تساعد القارئ على الفصل بيني وبينها لعل حروف الطباعة تساعدني في تغيير النَّمط بين حَديثي وحديثها. لأن اللُّغة ستخونني قطعًا وتتسرب بيننا مثل بحيرة ماء تدفقت في أرض مثلمة.

وهي حيلة إنَّما تُضاعِف حيرة القارئ ولا تُساعده، لأنها تشير سيميائيًّا إلى بلوغ حالة من التماهي يصعب فصلها لغويًّا، من دون وجود بنية خطية تفصل بين مقول الراوي ومقول حورية البحر.

ويستعين الرّاوي المتكلم كثيرًا بالمونولوج الدّاخلي ليخفِّف من وَطْأة التداخُل والتعدُّد والإيهام، فيسعى إلى خَلْق مُناخ مُلائِم لتسوية ما تيسر من الأمور، في انتِظار لحظة توهج سردية تهيمن فيها (حورية البحر / الجسد) الزاحف إلى ميدان السرد، وتأتي ثقة الراوي بإدراك ما سيحدث نابعة من أنه يروي روايته من الخَلْف، لكنه يسعى أولًا إلى حسم وضعه مع البَطلة، عبر الهَيْمنة على مقدراتها وتسييرها سرديًّا كما تشاء رغبة الرّاوي لا رغبة البطلة:

أنا لا أبتغي إجهاد عقلي في عملية معقَّدة ولكني سأترك الكتابة تتحدَّر كما تَشاء، ثم أعمل فيها إبرتي ومَغزلي أو فأسي وسكيني، سأصل وأقطع، أضيف وأرْمي، لست إزاء حالة قلق أبدأها بكن فيكون ... ولكني أمام عمل مؤلم أشعُر به كفم صغير يَقتات من روحي ... أو حالة تتقدَّم مثل موج تجتاح شَواطئي تتحداني وكأنها تكرهني، تتحد بي وكأنها تعشِقني سيحدث ذلك وسط هذا السُّكون ... أعرف أن هذا سيحدث.

ويعقِّد لسان الرّاوي المَسْألة السَّردية مرة ثانية حين يعبِّر عن نيته في تلبُّس صورة البطلة وتمييعها في فضائه:

سأتحدث عن بطلتي بنفسي، لا أنوي استِخدام صيغة المُتكلِّم وها هي تلحُّ عليَّ منذ أيّام ... قررت الفَرار.

وهكذا تنشأ محاولات كثيرة لدى الرَّاوي لحل مشكلته السَّردية مع البَطلة، وهذه الحلول المُقترحة إنما هي سُبل إيهاميَّة تعزِّز اهتمام المُتلقّي بالواقِعة السَّردية وتثير فضوله. إذ إن التهديد مثلًا يمحو شخصية البطلة بوصفها من صنعه، ويعبر عن استنهاض قدراته في متابعة السَّرد على النحو الذي يشاء هو، لا كما تشاء البطلة:

فكرة شيطانيَّة التمعت في خاطِري، سأطردُها بعزم مُخيف لم أعهده في ذاتي. قررت سأقتُلها إذا جاءت أ ليست صنيعتي، أنا صنعتها من فقاعة سأمحوها هكذا ...

لا شكَّ في أن شخصية البَطلة على صَعيد تفكيك المعادلة السَّردية في الرواية يتقاسمها الراوي مع شخصية حورية البحر، لذا فهي تتقدم على مسطرة السرد بوصفها ظلًّا للراوي، تحاكيه وتُعاهِده وتتماهى معه، وتقدم له على ما يحتاج من المكان والزمان والحدث، وغالبًا ما تظهر في المونولوجات الداخلية للراوي حيث يتأمل / تتأمَّل فيه، ذاته / ذاتها أمام مرآة سرديَّة تخلِط

بين الصّورتين وتتداخل بينهما:

اقتربت من المِرآة أكثَر كانت تُراوِغ، أراني شابة تتسلل الخطوط إلى وَجهي، أتذكر إن جفنيّ كانا مشدودين وألمح ارتخاءً طفيفًا أعرف معناه، هو العمر يداعبني، التقط أحمرَ الشِّفاه وأخط شفتي، أضغطهما لأوزع اللون ... هي لعبة ألعبها مع العُمر، ها أنذا أكثر نضارة، العُمر سيظل يتقدم وأظل أصحبة، لا أعرف متى ألقي عصاي لألتقط عصاه ... مثل صرخة ظهرت هي فجأة، كانت في المرآة تقف عاريةً، وأمكنني أن أرى نصفها الأسفل بوضوح لأوَّل مرة، سمكة فضية لوهلة خلطت بين صورتي وصورتها في المِرآة، ثم أدركت أنَّها تقف ورائي وتقتحِم خلوتي، التقت بحدة.

وعلى طول النَّسق السَّردي للرّاوي يتبادَل مع البَطلة في أحيان كثيرة المواقع السردية، ومرة يصبح الرّاوي راويًا والبطلة مرويًّا له. ومرةً أخرى يتحوَّل الرّاوي إلى مروي له والبطلة إلى راو. وإمعانًا في خلخلة صفاء المكوِّن السَّردي للرّاوي فإن البطلة تسحَب الرّاوي إلى منطقتها السردية، بإثارة احتِمال أن يكون الاثنان طرفيّ لُعبة روائيَّة يُمارسها روائي غائب مجهول، يحرك الأدوات السردية في الرِّواية:

أنت التي لم تسألي نفسك أ ليس محتملًا أنك مجرد نقطة أو خط من قلم، أ ليس محتملًا أنك مثلي؟ وأن هناك روائيًّا يلعب بنا نحن الاثنين، خيطين بين أناملِه، يحركهما وراء السِّتارة وما نحن إلا ظل كلماته ... أنا وأنت.

ويتحوَّل الرّاوي إلى مرويّ له مُنقاد، حين تقترح عليه / عليها البطلة الاختِباء خلف البَياض لخِداع الكاتِب الخارجيّ المُحتل:

سنختبئ هُنا في مَكان قريب نتسلَّل بهُدوء، نَتجاوز الأوْراق هنا وراء الوَرقة الثالثة، سنصمت تمامًا نحبس أنفاسنا فلا يرانا، لا تخافي مع اكتشاف أنك شريكتي وهم في رواية، لا تخافي، احبسي أنفاسك جيدًا، أقل نفس سيمكن الكاتِب منّا، سيدركنا، ويجري مجددًا إلى صفحاته، دعينا نعود عندما نختار،

أمّا الآن ليس إلا الفراغ دوننا، ليس له إلا الفراغ .. فراغ أبيض ... فراغ.

وهنا يشتغل البَياض في صفحات الرِّواية في أعقاب تكرار «الفراغ / الفراغ / فراغ / أبيض / فراغ»، على تشكيل إيقاع سردي خاص يولده البياض المتراكم عبر صفحات ثلاث، ويمكن قراءته في ظل الفصل الذي يوشك أن يقع بين الراوي والبطلة، إذ لا بد من وجود فسحة بيضاء تفصل إيقاع السَّواد السَّردي عن إيقاع بياضه لتبرير عملية الفصل: كتابة وإيقاعًا.

الخاتمة الرِّوائية وفكرة الخُروج من زمن السَّرد

حين ينجَح الرّاوي بفصل ذاته السّاردة عن البطلة عبر فاصِل البَياض بإيقاعه الذي يحيل على المِحور والفَراغ، تبدأ هذه الذات بإعادة ترتيب منزلها السّردي بعد أن نفضت – أو هي في السبيل إلى ذلك – غبار الحِكاية الطّارِدة التي داهمتها وشغلت متنها الروائي كاملًا، ومن ثمَّ التفكير بإسدال السِّتار على المشهد الروائي وإغلاق البوابة الخلفية للمتن بإحكام، والتحرك على هوامِش سَرديَّة أسفل المتن وخارج زمنه لاستكمال المنطق السَّرديّ الذي يُحكِم الرِّواية. ويبدأ عمل الرّاوي في تنظيف الفضاء السَّردي – زمانًا ومكانًا – من آثار الحكاية، لتحقيق انتماء حاسم للذّات السّاردة إلى مركزها وعالمها حتى يتسنّى لها الإشراف على الخاتمة السَّردية لروايتها:

خلا المكان منها وسكتت الريح فجأة فوجدتني انكسر. تبعثرت في الحجرة وغمر دمي الممرات، وكنت أسابِق الحياة فاجمعني من جديد وأعيد بنائي، وبهمَّة أمسح الرّائحة رائِحتها، رائحة حكاياتها وبحرها وحبيبها وأزهارها ثم أمسح دمي المسكوب، وأشم مثل حيوان .. أشم .. مازالت الرائحة هنا في هذه الزاوية، في تلك المَقاعِد ومخدّات السَّرير، في ثنايا الأوراق، في حبر القلم، أمسح حتى تزول تمامًا من عالمي ... وأقف صُلبةً لا شيء يكسرني، لا شيء.

ويحصل الانفصال تمامًا وتغادر البطلة المُشاكِسة فضاء السَّرد، ليستقل

الرّاوي بذاته بعد أن يكتشف أنه لم يتمكن بذلك الحماس الذي بدأه من كِتابة رواية، بعد أن شغلت حوريَّة البحر كل المساحة السردية المتاحة لذلك، على النحو الذي جعلها تروي رواية البطلة لا روايتها هي، وهذا مستوى آخر من التَّمويه والخِداع السَّردي ترك صداه على منطقة ما في هامش السَّرد وهو يؤلف الخاتمة الروائية:

آخر عهدي بها اختفت تمامًا، لم أشعر بالحنين إليها أو الرغبة في استدعائها، لم أجد حماسة لكتابة الرِّواية، مزَّقت أوراقي كلهَّا واسترحت وكأنها قطرة ندى تبخرت وتركتني في سلام.

ويسعى الراوي إلى مغادرة منطقة اللعبة ليملأ الخاتمة بمزيد من المُوجَّهات / المعلومات / البيانات، التي تضيء بعض أحوال السرد وتجيب على أسئلته، فضلًا عن قيامها بمزيد من الإثارة في تقديم ما يعزز لدى المتلقي بعضًا من توصلاته الخاصَّة، بشأن ربط المُستوى الأسطوريّ الفانتازيّ بالمستوى الواقعيّ للمرويّ وحالاته ومظاهره:

حتّى كانت المُصادفة بين يديَّ، ولديَّ كتاب موسوعيّ عن البيانات، لم أقلب صفحاته، ولم أبحث، لم أكن أنقب عن شيء، ولكن صدفة فتحت الكتاب على صِفحة واحدة في الوَسط فوجدتها أمامي: صورة مُلوَّنة لنبتة خُيِّل إليَّ أنها تشبه النبتة إيّاها، أفزعني اسمها الخشخاش، في إطار معلوماتي المُتواضِعة فإن هذا نبت ممنوعٌ تداوُله أو بيعه أو شراؤه أو زراعته، لعله المَصدر الأصليّ لمُخدِّر الأفيون، وبما أني لم أعد أملكه فإني هدأت قليلًا، ولكن معلومة إضافية سُطِّرت أسفل الصفحة استرعت انتباهي (الخشخاش) نبات لا تموت بذوره وهو قادِر على تجديد دورة حياته في أي مكان جديد.

كما يُقدم الرّاوي بينة سردية أخرى لضَخّ الخاتِمة الروائية بمعلومات تفيد في ملء بعض ثغرات المتن السَّردي، بما يفتح مَسارِب بين الهامِش والمتن،

في إشارة سيميائيَّة غنية لحضور مشكلة المَتن في ذاكِرة السَّرد واستِحالة مغادرته، بما أنها تمتاز بالدَّيمومة وبما أن الحياة مدورة أيضًا:

ولكني تجمدت رعبًا وأنا أقف في نهاية المعرض أمام لوحة شخصية كتب تحتها الفنان الذي آمن أنه (على الأغلب فإن الحياة مدورة).

صورة شخصية له بريشته. حارت الدنيا بي. إنه هو نفس الرجل الذي لحقني في ذلك الصباح الحار ليهديني نبتة الخشخاش.

ثم ينسحب الراوي / الرواية إلى مساحتها الحرة بعيدًا عن المتن السرديِّ إلى منتصف الصفحة الأخيرة من صفحات الرِّواية، في اختتام سريع يتلاحق فيه الإيقاع السردي وصولًا إلى إغلاق الصَّفحات على الغِلاف الخارجي الثاني:

لمحت سيّارتي عند النّاصية بانتظاري، وفجأة أتتني فكرة مُدهِشة سأركُض سأركُض بكل ما أملك بقوة. واجتاز الأزقة الضَّيِّقة. سأدخل إلى أماكِنَ لم تطأها قدماي من قبل، أماكن لا أعرفها وبالتالي هناك شخص ما آخر لا يعرفها سأضيِّعه وأضيِّع نفسي ... سأركض حتى آخر الصَّفحات، سأجتاز الغِلاف سأنتهي من هذه الرواية، سأنتهي.

ثم يتحول الأخضر الفاتح المورد في الغلاف الخارجيّ الأول وقد تصدِّره اسم الروائية (سميحة خريس) فوق اسم الرواية (الخشخاش) إلى الغِلاف الثاني الأسَود، وقد اعتلت مفردة خشخاش أعلى الغلاف فوق مقطع منتخب من الرِّواية بعناية وقصدية واضحة، موقعًا في أسفله بـ (سميحة).

الفصل الرّابع

المغامرة الجمالية
في التشكُّل الفضائيّ الرِّوائي

العنوان الرِّوائي وبلاغة العلامة الجمالية
المجال النَّظري: الرُّؤية والمصطلح

تتألَّف مِعمارية الرواية من شبكة متعددِّة الخيوط تسهم في عملية نسج البنية الروائية واستكمال مقوِّمات بلوغها مرحلة النضج والتكامل، وترتبط هذه الشبكة بمجموعة عتبات ومصاحبات نصيّة يتقرَّر على أساس استوائها وتكاملها وتفاعل مستوياتها الوصول إلى تشكيل أنموذجي ناجح للعمل.

تتعدَّد العتبات والمصاحبات النصيّة وتتنوَّع استنادًا إلى الطَّبيعة التَّشكيلية والفنيَّة والجَمالية والموضوعيَّة التي يشتغل عليها كل روائي، فليس ثمَّة قوانين ثابتة ونِهائية يمكن أن تلزم الرِّوائي باعتمادها في هذا السِّياق، لأن الكيفية الأسلوبية الموجّهة للكتابة الرّوائية لا تخضع إلا للضَّرورات الفنية والتَّشكيلية الصِّرف، التي تنبُع وتنبثِق من عُمق الموضوع الرِّوائي والمنهج الذي يعتمده الروائي أساسًا في الكتابة. إلا أنه بالرَّغم من رحابة هذا الانفتاح على حرية الرِّوائي في اختيار المعمار المناسب لروايته من دون شُروط مُسبقة، إلا أن ثمَّة عتبات مركزية لا مناصَ من اعتمادها أساسًا في البناء التشكيليّ العام للرِّواية، ويقع العنوان الروائي في مقدمة هذه العتبات.

في عتبة العنوان الروائي لا توجد قواعد مرسومة تحدِّد أسلوبية الاختيار والشُّغل والتَّشكيل العنوانيّ، بل هي فرصة يحظى فيها الروائي بحرية كاملة لوضْع العُنوان الذي يجده ممكنًا وضروريًّا ومناسبًا لعمله.

والعنوان إشكالية مهمَّة وخطيرة تقلِق الكثير من الرِّوائيين لما لها من حضور تشكيليّ وسيميائيّ يسهم في تكامُل العمل، لذا تعدَّدت أساليب الروائيين في الشُّغل على هذه العتبة وانشغلوا بها انشغالًا لا يقل أهمية أبدًا عن انشغالاتهم البنائية في مراحل التكوين الأخرى للعمل الروائي.

ولعتبة العنوان الروائي ظروفها التشكيلية الخاصة التي تفرضها طبيعة العتبات والمصاحبات النَّصية الأخرى وتتدخَّل في صياغتها، فقد يُنجز الرِّوائي هذه العتبة قبل كتابة الرِّواية أي في المراحل التحضيرية الأولى من الشغل، وقد يؤجل ذلك إلى مرحلة أخرى حين يشرق العنوان المَطلوب في ذِهن الرِّوائي فجأة في المرحلة التي ينجز الروائي فيها نِصْف العمل، أو قبل ذلك أو بعده، وقد لا يستقرُّ الروائي على عنوان نهائيّ حتى بعد إنجازه العمل كاملًا.

وتخضع البنية العنوانية في تشكيلها اللُّغوي والتركيبيّ لوعي الروائي اللُّغوي والنَّحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، وقدرته على ضخِّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه.

فضلًا عن ذلك يمكن أن يقترح الروائي أكثر من عنوان ويرشِّح أكثر من طريقة لبنائه، ويمكن أن يتغيَّر العنوان أكثر من مَرَّة بحسب تطوُّرات عناصر الرواية ومكوناتها ومستجدّات حادثتها الروائية، وقد يستعين الروائي أحيانًا بمن يثق برأيهم لمساعدته في الوصول إلى عتبة مثالية للعنوان تستجيب استجابة أنموذجية لطبيعة عمله. وفي بعض الأحيان يجد الرِّوائي أن العنوان المركزيّ لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلا كافيًا وخصبًا، فيتجه إلى رفده بعنوان

ثانويّ يُضاعِف من قوة العنوان المركزي ويقرِّبه من مرحلة الاستواء والتكامُل. وحين يجد الرّوائي أن عنوانه بالرغم من كلّ ذلك ظلّ ناقصًا في استيعاب حدود الطاقة التشكيلية للرواية، يلجأ أحيانًا إلى الاستعانة بما تيسَّر وتلاءم من العتبات والمُصاحبات النَّصية الأخرى، التي يمكن أن تسهم في إضاءة جوانب أخرى من عتبة العنوان لا تستطيع العتبة بمفردها من تحقيق هذه الإضاءة.

يظل العنوان الروائي على هذا الأساس شاغلا سيميائيًّا وتشكيليًّا مركزيًّا في مِعمارية الرواية، وقد كشفت المنهجيات الحديثة في نظريات السَّرد عن قيمة مضاعفة للعنوان أفاد الرِّوائيون من معطياتها، وراحوا يشتغلون على عناوين رواياتهم بوعي تشكيلي وسيميائي أكبر انعكس على القيمة المعمارية الكُلية لأعمالهم الروائية.

ويبقى الباب مفتوحًا دائمًا لمناقشة هذه العتبة وقِراءتها ودراستها واكتِشاف رؤى وحلقات ومَفاصل جَديدة في بنيتها وتشكيلها، هي ضِمن الرُّؤية الحـداثية التي تفحص المقومات السَّردية للعمل الروائيّ على أُسس جَمالية عميقة و واسعة ورحبة لا حدود نِهائية لشعريَّة تشكيلها.

المَجال الإجرائيّ: سيميائية التَّشكيل العنواني

رواية «المصابيح الزرق» [١] للروائي (حنا مينة) أول رواية له، سبقتها تجارب في كتابة القصة القصيرة، ونشرت الرواية مسلسلة في الصحافة الأدبية قبل ظهورها كتابا روائيا كامِلًا، وخضعت بسبب ذلك لردود أفعال متباينة كثيرة أفاد منها الروائي في الوصول إلى تصوُّر نِهائيّ لعمله الروائي ظهر أخيرًا بين دفَّتي كتاب [٢].

وقد طالت ردود الأفعال المؤيِّدة والمُعارِضة الكثير من مفاصل الرِّواية وعناصرها ومستويات تَعبيرها، ولا سيَّما ما تعلَّق منها بالطَّريقة التي عالج فيها الرِّوائي موضوع الحرب بكل طبقاته وخلفياته ومستوياته وانعكاساته،

وأسلوبية بناء الشخصيات ودورها في تسيير دفَّة الأحداث.

ويبدو أن العنوان الروائي بالذّات لم يتعرَّض للنقد بقدر ما حصل على الموافقة من لدن مجتمع القراءة، بالمستوى الذي اطمأن فيه الروائي إلى قوّة صلاحيته وسلامة تشكيله وفاعليته في تمثيل الحدث الروائي، والاستجابة للمقومات الفنية والسَّردية والبنائية والمتنوعة في الرواية عمومًا.

ومن هنا يمكن القول بأن عتبة العنوان «المَصابيح الزُّرق» اكتسبت درجتها التَّشكيلية القطعيَّة عند الروائي وعند مجتمع القراءة معًا، وفي ذلك دلالة واضحة على صيرورة التشكُّل السّيميائيّ لعتبة العنوان. عتبة العنونة «المصابيح الزرق» تتمتَّع بمجموعة من الخُصوصيات اللِّسانية والتعبيرية والسيميائية، في مقدمتها الدخول في مستوى التعريف المتجلّي بوساطة «أل» التعريف وهي تحيل على مُعرَّف مَخصوص واضح التَّدليل، ومستوى الجمع الحاصل في مفردتي العنوان المعلنتين «المصابيح / الزرق» وهو جمع تكسير دال على كثرة مُحدَّدة، ومستوى الإخبار النحوي المتأتي من وقوع مفردة «المصابيح» خبرًا لمبتدأ محذوف، ومستوى التوصيف اللَّوني المتركِّز في مفردة «الزرق». هذه الخُصوصيات تعمَل على نحو مُتجانِس ومُتفاعِل ومُتكامِل لبلورة مناخ سيميائيّ وجمالي تتمتع به عتبة العنوان وتعبِّر عنه بكفاءة عالية.

فعلى الرغم من أن دلالة «المصابيح» بانفرادها واستقلاليتها اللُّغوية ذات أثر تعبيري إيجابيّ فعّال في نَشر الضَّوء والسَّلام والهدوء والنّور والفَرح، إلا أن إضافتها إلى النَّعت اللَّوني «الزرق» يحيل دون تبلور هذه الدَّلالات في ذهن القارئ، ويصرفها إلى دلالات أخرى مُناقضة تمامًا للدَّلالات الأولى تحيل على فضاء الحرب مباشرة.

وذلك لارتباط التَّشكيل اللُّغوي «المصابيح الزرق» ضمن المَوصوف اللونيّ بالاستجابة لحالة حرب مفتوحة على الاحتِمالات جميعًا، تقتضي

ضرورة تقليل سُلطة الضَّوء والنّور والفرح والتَّبشير بالظَّلام والضَّبابية والحُزن والصَّخب والمَوت القادم.

من هذا المستوى التعبيريّ يمكِن استشفاف وتلمُّس علامات الحَجب والتعتيم والتضبيب والعزل في سيميائية العنونة، فاللَّون الأزرق الذي يمثل في المرجعية الفلسفية والنفسية والتَّشكيلية لون الحكمة، يمكن أن يكون في السّياق التَّعبيري لعتبة العنوان مضادًّا لونيًّا للحرب.

إذ في الوقت الذي تتيح فيه «المصابيح» فرصة أكبر لكي تُنجز الحرب فيها فعاليتها التَّدميرية ومشروعها العدمي الكارثي في المكان والزَّمان والتَّاريخ، فإن اللَّون «الزرق» يقلل بإمكاناته التَّعتيمية والحاجبة والعازلة من توافر هذه الفرصة على النحو الذي يحدّ من حجم الكارثة.

فإذا كانت «المصابيح» هي عين الحرب لافتراس الحياة، فإن اللَّون الأزرق يشتغل بوصفه صادّا إجرائيّا لا يتيح لعين الحرب أن ترى على نحو شامل بما يقصيها إلى حدٍّ ما عن رؤية أهدافها بوضوح ودقَّة، فتسهم في لجم شهوتها لافتراس الأشياء حيث تغطّيها بحجاب من الضَّبابية وقلّة النور ومحدودية الإضاءة وحكمة اللون ذات التأثير النَّفسي العَزل في بصرية الرؤية.

قبل الدخول في فضاء السَّرد وقبل أن يتسلّم الراوي مقاليد الحراك السَّرديّ في الرواية، قام المؤلف بزرع (إضاءة / علامة) صدَّر بها صفحات الكتاب بعنوان «تنبيه»، ونصه «كلُّ شبهٍ - إذا وجد - بين أبطال هذه الرواية وبين أي شخص آخر، حيّ أو ميِّت، هو من قبيل المصادفة ليس إلَّا»، أعقبه بإمضاء تصريحيّ باسم «المؤلِّف».

وبالرَّغم من أن هذا التنبيه هو تنبيه تقليدي درج عليه أكثر الروائيين ولا سيَّما في المراحل الأولى من ظُهور الرِّواية العربية الحديثة واختفى الآن تقريبًا، للفصل بين العالم الواقعي الذي اعتمدته الرواية مرجعية زمنية ومكانية

وحدثية لها، والعالم التخييليّ الذي ينفصل إجرائيًّا عن الواقع ويشتغل سرديًّا لحسابه، إلّا أننا – قدر تعلُّق الأمر بعتبة العنوان – يمكننا اقتِراح قراءة تخرج هذا التنبيه من سياق تقليديته وتقليده وتلحقه على نحو ما بالقيمة السّيميائية لفضاء عتبة العنوان.

إن هذا التحرُّر من إمكانية استشفاف علاقة ما بين شخصيات الرواية وشخصيات واقعيَّة لدى المتلقي يعكس نوعًا من الحجب والمنع والتضبيب، إذ إن الرواية تندرج عمومًا في سياق الرواية الواقعية بدلالة أزمنتها وأمكنتها وطبيعة شخصياتها.

ولا شك في أن التَّنبيه عمل سيميائيّ هنا عَمل «المصابيح الزرق» وسعى إلى حَجْب فُرصة التلاقي بين شخصية معيَّنة من شخصيات الرواية وشخصية أخرى في الواقع، وخلق توجيها قرائيًّا حرّض على نحو إيحائيّ غير مُباشِر لعقد هذه الصِّلة بين الفضاء الشخصانيّ الواقعيّ والفضاء الشخصاني التخييلي في الرواية، وإلا فلا ضرورة أصلًا لوضْع هذا التَّنبيه؛ لأن قارئ الرواية يدرك افتراضًا أن العمل الروائيّ عمل تخييليّ، وإن استند في بناء كونه الروائيّ على مرجعياتٍ واقعيَّة .

ثريّا العنوان ومساحات المَتْن النصيّ

تألَّف المتن النَّصي للرِّواية من ثلاثة فصول، تجانس الفصلان الأول والثّاني في مَساحتيهما الكتابيتين؛ إذ اشتغل كل منهما على ما يقرب من «١٤٠» صفحة وإن اختلفا في عددد أقسامهما، فقد قسَّم الفصل الأول على «١٤» قسمًا، في حين قسَّم الفصل الثاني على «١٩» قسمًا، في حين اقتصر الفصل الثالث على «١٧» صفحة تشغلها «٣» أقسام فقط.

الموضوع المركزي للرواية هو (الحرب العالمية الثانية) في حدود انعكاساتها على المكان العام (سوريا)، والمكان الخاص مدينة (اللاذقية)

بوصفها المكان البؤري لعمل الرواية.

أما الشخصيات فقد تمركزت – في الأغلب الأعم – في سياق شخصاني متجانس، فهي شخصيات محبطة ومقهورة ومستلبة، ليس بوسعها القيام بأي عمل تغييري يحسِّن من وضعها، بالرغم من بعض المحاولات لدى بعض الشخصيات ذات النزعة الوطنية القائمة على مقاومة الاستعمار الفرنسي ونقد عملائه المستفيدين. إن شخصيات متنوِّعة ومُتعدِّدة مثل «فارس، وأبو فارس، والصفتلي، ومحمد الحلبي، والقندلفت، وجريس المُختار، وحسن حلاوة الفرّان، ومريم السّودا، ونايف الفحل، وصقر، وأم صقر، والشّاروخ، وعازار الإسكافي، ونجّوم، وغيرهم» شغلت الفضاء الرِّوائي من بدايته إلى نهايته.

إلا أن ما يلاحَظ عليها أنها كانت في معظَمها شخصيات عاجِزة وناقِصة تلاءمت كثيرًا مع الوظيفة السّيميائية لعتبة العنوان «المصابيح الزرق»، إذ لم تتكشَّف هذه الشَّخصيات في تعبيرها عن ذاتها وأنموذجها إلا عن جزء معيَّن يسير من صفاتها وخصائصها، وبقيت الصِّفات والخَصائص الأخرى مَحجوبة أو مَسكوت عنها داخل الجزء الذي قام اللون الأزرق سيميائيًّا بمصادرته وحجبه من ضوء المصابيح. فإذا افترضنا علاميًّا أن شخصيات الرواية المتجوِّلة في ميادين المتن النَّصي وأروقته هي «المصابيح» المتعلِّقة في عتبة العنوان، لأدركنا أن الفعالية اللّونية الحاجبة لضوء المصابيح «الزرق» ما هي إلا تمثيل لسلطة الحرب التي اختزلت الشخصيات إلى كيانات هشَّة وناقِصة وضائِعة على وجه العموم.

يتكرَّر لفظ العنوان «المصابيح الزرق» ذاته أو تجلياته اللَّونية الدّالة تكرارًا ملحوظًا في فصول الرواية، ولا يأخذ هذا التكرار شكلًا متجانسًا في الفصول الثلاثة، بل يتنوَّع بحسب ضَغْط الحادثة الرِّوائية وحاجة الظُّهور اللَّفظي لعتبة العنوان في كلِّ فصل. فهو يتكرَّر في الفصل الأول ما يقرُب من اثنتي عشرة مرَّة، ويُسهِم في إذكاء حرارة البعد السيميائيّ الذي يجعَل من علامة الحَرب حاضِرة

في بصريَّة الرؤية وذاكِرة القراءة، وفَرْض إيقاع العَنونة على مَيدان المتن النصّي.

يظهر لفْظ العنوان «المصابيح الزرق» كثيفًا في الفصل الأول متوزعًا على أقسامه كلها تقريبًا، ومتحايثًا مع شخصية «فارس» في الكثير من الأحيان:

عاد فارِس إلى البيت يحمِل إلى أهله النَّبأ المشؤوم فوجده قد سبقه، وألفى والدته تطلي زجاجة المصابيح بالأزرق.

فطلاء والدة فارس لزجاجة المصابيح باللَّون الأزرق يُساوي في هذا التقدير النبأ المشؤوم، وهذا النَّبأ المَشؤوم يعني بالضَّرورة قيام الحرب حيث يَستدعي الأمْر عَمل كل ما يمكن عمله للتقليل من احتِمالات خسائرها، عبر مجموعة من التَّحضيرات يكون في مقدمتها استخدام الحاجب اللَّونيّ للضوء والأشياء التي يمكن أن تعكس وجودها على الأرض. ومن هنا يبدأ عمل المصابيح الزرق وتبدأ بالهيمنة على الفضاء الإنسانيّ للناس وهو ما يحصل لفارس:

ذهب مساءً يطوف في الشارع فاستقبلته ريح الخريف بنواحها وغبارها، و واجهه ظلام يضرب رواقه على كل ما حوله فلا يستبين من الشارع سوى مصابيح زرق قاتمة، يخالها الرّائي منائر بعيدة يلفُّها ضباب كثيف.

إذ إن هذا الانفراد للمَصابيح الزُّرق بصفتها ذات التأثير البصريّ المانع للتلقّي بحُريّة كافِية «قاتمة» وبتَخييلها البَصري المشبَّه بـ «منائِر بعيدة يلفُّها ضَباب كثيف»، يجعلها ذات هيمنة واضِحة على مُقدَّرات المَتْن النَّصي ومتدخِّلة تدخُّلًا قويًّا في حركة الشَّخصية وتصوراتها وبصريتها وتخييلها أيضًا. وتنفتح صور المصابيح الزرق وتجلياتها وتأثيراتها الصورية والدلالية في المشهد الرّوائي على نحو واسِع وعميق ومتشظٍّ:

وحين عادَ فارِس نحو التاسِعة ليلًا وجد والده جالسا كعادته على حشية في الزاوية، ومن حوله والدته وجيرانهم، والقنديل يرسل نورًا أزرق شاحبًا، وريح الخريف تعصف في الخارج، فتتسرَّب تياراتها إلى الداخل وتلطم ذبالة القنديل

فتتماوج ويتراقَص الضوء، وتتلاعَب الظِّلال على الجدران، كأنها أشباح الماضي تتراقَص أمام والد فارس، الذي أنشأ يقصّ بعض ذكرياته عن الحَرب.

إن صُور «القنديل يرسل نورًا أزرق شاحبًا / تلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء / تتلاعب الظل على الجدران / كأنها أشباح الماضي ...» ودورها في إرجاع والد فارِس إلى ذكرياته عن الحرب ليقصّها على الحاضرين، إنما يأتي حضورها وتشكُّلها يفعل التأثير اللَّوني والشُّعوري الذي يبعثه اللون الأزرَق في المِصباح، ويسهم في إشاعة هذا المناخ الضارب في الحزن والمتجاوب مع حالة الحرب. يظل هذا المَشهد المأساويّ يتكشَّف أكثر فأكثر بفعل قوة تأثير الدَّلالة اللَّونية للأزرق والحُضور الضَّوئي الخافِت والمُراوِغ للمصابيح:

سكت والد فارس وسكت جميع من حوله إلا الريح ظلّت تعوي وتعوي، وذبالة القِنديل الواهنة ترتجف، وشبح المستقبل يتخايل في ألف شكل، وأصداء الكلمات التي نطق بها تدوّي فتبعث في الأجساد قشعريرة الخوف.

حيث إن صورة «ذُبالة القِنديل الواهِنة ترتجِف» المنعكسة سيميائيًّا على الصُّورة التخييلة «شبح المستقبل يتخايل في ألف شكل»، ترسم مشهدًا مرعبًا أسَّس القنديل معالمه الأدائية حيث أخفى اللَّون الأزرق قوة سطوع الضوء فيه وأحاله إلى ذبالة واهنة ترتجف، تصرف الخيال البصري والذِّهني نحو بناء مشهد متحوِّل «ألف شكل» للمستقبل المَوصوف بناء على ذلك بـ «شبح».

وما يلبث الأزرق أن يتماهى ضرورةً مع وحدات الطَّبيعة المستأثرة بخُصوصية هذا اللَّون، الذي يحيل عليها لبناء دلالة ما تعمَّق صورتها في بنية العنوان وتوسِّع من حَجْم حضورها في المتن الرّوائي:

كان البحر يبدو من أعلى الهضبة كصَحراء لا تخوم لها، ممتدًا بزرقته إلى ما لا نِهاية، ينطوي صدره على كلِّ أسرار المدينة وفضائحها.

فزرقة البحر بصفته اللَّونية التَّقليدية تظهر هنا لتدعم قوة اللَّون في عتبة العنوان عبر تحقيق إشارة ما إليه. وتظل القيمة السّيميائية لسعة التَّدليل العنواني حاضرة وماثِلة في مراحل كثيرة من مشاهد السَّرد ولوحات الوصف الرِّوائي:

تذكَّر خلال دقائق ما مرَّ معه بالأمس: الحرب ومعلمه والمتجر والمصابيح الزرق والحكاية ..

فهي تلحُّ في حضورها مع الأشياء الكبرى في تفاصيل حياة الشَّخصيات ومَواقفها، ولا سيَّما شخصية فارس التي تحظى بهيمنة شخصانية واضِحة على بنك حضور شخصيات الرِّواية وحركاتها وأفعالها. لا تتوقَّف السَّيطرة اللَّونية للأزرق عند حُدود المصابيح وتُخومها بل تمتدّ لتغطّي مناح أخرى في حياة الناس، إذ تتَّسع على هذا الأساس دائرة العنوان بانفتاح دلالةَ المصابيح لتشمل الحياة بأسرها:

ففي كل مكان يتحدَّثون عن الحَرب، وثمَّة من يؤكد أن الخطر لن يلبث أن يُحدِق بالشرق، وأن السُّلطات تدرك ذلك جيدًا ولهذا فرضت نظام التَّعتيم، وقد أصاب هذا القول من نفس فارس وترًا حسَّاسًا فآمن بصحة ما يسمع، وزاد إيمانه أن المدينة – بين عشية وضحاها – صبغت بالأزرق من مصابيحها حتى أبوابها ونوافذها و واجهاتها الزجاجية.

إن ما سمّي هنا بـ «نظام التعتيم» حوّل التَّسمية العنوانية من وضع تشكيلي معيَّن إلى نظام، وانعكس ذلك على أن الإشْعاع اللَّوني الأزرَق انطلق من المصابيح ليصبغ المدينة كلّها، وهو ما حقَّق رؤية شُمولية للَّون والحالة المترتَّبة على القيمة الاعتبارية للَّون وانعكاساته على الحياة الإنسانية في زمن الحرب.

كما اتسعت صيغة التَّعامُل مع خصوصية اللَّون الأزرق بعد أن أصبح شاغلًا اقتصاديًّا في حياة الناس:

كان المنظر طريفًا ومحزنًا وقد ارتفع سعر الصِّباغ وكثر الطَّلب عليه، فمن لم يجد صباغًا استعمل «نيلة» الغسيل.

فارتِفاع سعره وكثرة الطَّلب عليه أحاله إلى حاجة ضرورية جدًّا قد تنافس الخبز على النَّحو الذي قاد الناس إلى اختراع بدائل مثل «نيلة الغسيل»، لأن المهم أن يكون الأزرق حاضرًا ليقوم بوظيفة درء الخطر القادِم وحجب الرؤية ما تيسَّر له ذلك. وأكثر من ذلك أصبح شاغِلًا لحركة الناس وفعلهم وكأن حياتهم تعلَّقت على نحو ما بهذا اللَّون، وقدرته السِّرية على الحفاظ على حياة الناس ودرء أخطار الحرب على نحو سِحري يتطلَّب الكثير من العمل والجهد والسباق:

وفي كل مكان ارتفعت السَّلالم وأخذ الناس يتسابقون إلى طَلْي بيوتهم، وفي آلاف النوافذ والشُّرفات شرعت آلاف الأيدي تمرّ بفراشيها على البللور النَّقي الشفاف فتحيله إلى أزرق كامِد يقبض النفس.

وتبدو المفارقة واضِحة في أن جهد الناس وسباقهم ينهض على إحالة «البلور النقي الشفاف» إلى «أزرق / كامد / يقبض النفس»، أي أن يمسَح وجه الحياة المشرق ويستبدِل به موتًا ماثلًا في الصِّفة «كامد» والحال الشُّعورية «يقبض النفس»، من أجل أن يبقى وجه الحياة المشرق محجوبًا ومسكوتًا عنه ومحافظًا عليه حتّى لا تتمكَّن منه الحرب ويعود بعد رحيلها. تبقى ذاكرة العنوان فعّالة ومتدخِّلة في ميدان المتن الروائي وهي تسهم في تفسير الكثير من حالات المكان والزَّمن السَّرديين:

وجد فارس والده يغتسل من غبار الكلس والرَّمل، كان قد عاد لتوه من عمله المُضني فهو معماريّ قديم، أفنى عمره في تشييد البيوت دون أن يتمكَّن من تشييد بيت لنفسه. و وجد والدته تقشّر بصلا للطعام، والقنديل الأزرق القائِم في الزاوية يرسل نورًا خافِتًا يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المَعالم على الجُدران، وهدوءًا غير مألوف يخيم على الحي بأجمعه، كأن سكّانه يترقبون حدثًا مفجعًا مع الليل.

فصورة «القنديل الأزرق القائم في الزاوية / يرسل نورًا خافتًا / يجعل ظِلال الأشخاص ضائعة المعالم على الجدران» يلخِّص أزمة الحضور الشخصاني للشخصيات العامِلة في المتن الرِّوائي، وتفسّر الوحدتان اللغويتان «ظِلال الأشخاص / ضائِعة المعالم» على نحو ما الطَّبيعة التي جاءت عليها معظم شخصيات الرواية، وكأن خفوت النور بفعل الزرقة التي كست زجاج المصابيح عزلت الكثير من الوضوح الذي كان يجب أن تظهر به الشخصيات في الرواية.

تتحول المصابيح الزرق إلى علامة تسيِّر حياة الناس وتوجِّه أفعالهم بفضل ارتباطها بحالة الحرب وانعكاستها الإجرائية والفعلية على حركتهم الميدانية:

من بعيد، من فوق البلدية العالية انطلَقت صفّارة الأمان ترسل زعقاتها المُتتائبة، مُعلنة انتهاء الغارة وزوال الخطر، وفي نفس اللحظة أضيئت المَصابيح الزرق.

فضوء المصابيح الزُّرق حتى في خفوته و وظيفته العازلة يجب أن يخمد كليّا في وقت الغارة الجوِّية التي يتعرَّض لها المكان، وحين تزول الغارة وتعود إضاءة المصابيح الزرق إلى عملها تتبدى وكأنها غاية مَنشودة للناس في مواجهة الظَّلام الدّامس، إلى الدَّرجة التي قد تخفت حالة انزِعاج النّاس من قلّة الإضاءة فيها وتتحوَّل إلى ضوء طبيعيّ يألفُه الناس. تنفرد المصابيح الزُّرق بهيمنتها على الفضاء الروائي في المجال الذي يتحرَّك فيه الناس تحت سلطتها وخارج هذا المجال أيضًا:

وعاد الشّارع فأقفر من جديد، دخل كلٌّ بيته، ولم يبق إلا المصابيح الزُّرق ناعسة واهنة الضوء.

حيث تنفرد بالمكان انفرادًا كليًّا وكأنها الحارس الذي يبقى مستيقظًا حين يغيب الناس في بيوتهم، وتصبح المصابيح الزرق هنا معادلًا موضوعيًّا للمكان المقفر الخالي من الحركة والناس.

يقلّ حضور عتبة العنوان «المصابيح الزرق» في الفصل الثّاني إلى أقلّ من النِّصف عما كان عليه الوضع في الفصل الأول بحيث لا يتجاوز تكراره الخَمس مرات، وتتجلّى علامته اللونية «الزرق» أولًا لتصف «الأمواج» البحرية، لكنها تحيل سيميائيًّا على فضاء العنونة:

الشّارع الطَّويل المستقيم يفضي إلى البحر، ومن بعيد، في المنحدر المنتهي بالسّاحل، تبدو الأمواج الزرق، ويطلّ اليمّ مقفرًا من السفن، تحوم فوقه طيور بيضاء، ترتفع وتنخفض ثم تحوم وتذهب إلى بعيد.

تظهر زرقة البحر مرَّة أخرى لتحيل على العنوان بوساطة «الأمواج» التي تقابل دلاليًّا وإيقاعيًّا وعلى نحو سيميائي ما «المصابيح»، حيث تهيمن فعالية «الأمواج الزرق» على فضاء اليمّ المقفر من السُّفن كما تهيمن «المصابيح الزرق» على فضاء المكان الروائي حين يقفر من حياة سكّانه وحركتهم. تنتقل تجليات العنوان في قيمته اللونية «الأزرق» من الفضاء الأرضي المقترن بالبحر إلى الفضاء العلوي المقترن بالسَّماء:

أدار ناظريه إلى فوق وطفق يحدِّق في الفضاء، كانت السماء صافية بلورية الزرقة.

إذ تتكشف السَّماء عن زرقة بلورية صافية تُضاعِف من القيمة التشكيلية للون الأزرق، على النحو الذي يشير في هذا المستوى إلى الوظيفة المضادة التي يقوم بها اللون في عتبة العنوان حين يتكفّل بحجب سطوع الضوء في المصابيح، من خلال الظَّرف المَوضوعي الذي يتطلَّب ذلك.

وتُصبح للمَصابيح الزُّرق حياتها وحيويتها في الفَضاء التشكيلي للسَّرد الروائي، حين تتفاعَل مع جو الظُّلمة تفاعلًا منضبطًا تبقى فيه حساسية الإخفاء والحجب مشتغِلة بالرَّغم من قَسوة الظُّلمة:

الظُّلمة تغمر الشّارع، والمصابيح الزُّرق اتَّشحت بالضَّباب فبانت كفوانيس الحفر.

إن اتِّشاح المَصابيح الزُّرق بالضَّباب الحاجب للرُّؤية وتشبيهها السّيميائي الدّال بفوانيس الحفر، تمنحها قوَّة تدليل جديدة في سِياق التَّعبير عن وظيفتها القادِمة من عتبة العُنوان إلى فضاء المتن النَّصي. وتتمظهر حياة المصابيح الزُّرق في مفصل آخر من مفاصل المتن عبر تدخُّل حالة البرد التي تفتح وظيفتها على معطى جديد:

الشارع مُظلِم، مُقفر، والمَصابيح الزُّرق تتلفَّع بسحابة تزداد كثافة كلما ابترد الليل.

فابتراد الليل يضاعف من كثافة السَّحابة التي تتلفَّع بها المصابيح الزرق، لأنَّ الظُّلمة والبرد حين يجتمعان في سياق واحد فإنهما يحققان طاقة طرد وعزل إضافية وجديدة من المكان، وهو ما يدفع المصابيح الزرق إلى حالة من الانفراد والغربة والانكفاء على صورة إضاءة أقل، يتمركز فيها الضوء داخل قوى اللون والبرد والضباب داخل بؤرة ضيقة تختزل طاقته ويضعف قابليته.

ويظهر البحر مرة ثالثة ليعلن عن زرقته الفاعلة في توسيع حجم رحابته وانفتاحها الجَّمالي والتعبيري:

البحر الأزرق يبدو رحبًا كالرجاء منبسطًا كسهل لا نهاية لاتِّساعه.

فحالات التشبيه المتضافرة للبحر الأزرق «رحبا كالرجاء / منبسطًا كسهل» توفر تجلِّيا أكبر لقيمة اللَّون في الأداء التَّعبيري.

وفي الفصل الثالث تكتفي عتبة العنوان «المصابيح الزرق» بظهور واحد يعلن فيه زوال اللَّون الأزرق عن المصابيح والأشياء في إشارة قاطعة إلى انتهاء الحرب:

كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت، ومنذ أيام خمسة والأفراح قائمة في البلد، والمصابيح الزرق الناعسة قد غدت مُشعَّة الآن، وزال الطِّلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات، وتدفَّق الجنود من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم.

إن جملة «المَصابيح الزُّرق الناعِسة قد غدت مشعَّة الآن» هي جملة حاسمة متعلقة سياقيّا ودلاليًّا بجملة «كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت»، فدلالة الإشعاع ذات طاقة سيميائية هائلة تقلب صورة «المصابيح الزرق» المُغلقة التي وردت في معظم مَراحل تطوُّر الفعل الروائيّ، وتعيدها «المصابيح» إلى وظيفتها التقليدية في إشاعة الضوء والنور في الأرجاء.

لذا تأتي الجملة السَّردية اللاحِقة «وزال الطلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات» كتحصيل حاصِلٍ للوَضْع الذي غادرت فيه الحرب المكان، وزالت الحاجة إلى وظيفة اللَّون المانعة والحاجبة، وتخلَّص اللون الأزرق من الصفة التي رافقته بسَبب مَظهرية ارتباطه بحالة الحرب «الأغبر»، وسالت الجملة السَّردية الأخيرة «وتدفق الجنود من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم» بانسياب سردي عالٍ لتعبِّر عن غياب اللون الأزرق، حيث كشفت المصابيح عن وجهها الحقيقي المشرق و وظيفتها في صناعة الضوء والنور. وعلى الرغم من تعدُّد الشخصيات وتنوُّعها وانتشارها النوعي في مساحات السَّرد، إلا أن شخصية «فارس» كانت الشَّخصية المحوريَّة التي التفَّت حولها الشَّخصيات الباقية، وهي أنموذج للشَّخصية المحبطة المقهورة التي عانت الإقصاء والحجب والتعتيم على النَّحو الذي تناغَم مع علامية عتبة العنوان.

إن القهر الذي تعرَّضت له شخصية «فارس» أحدث انفصالًا بينه وبين ذاته، تمثَّل في سلسلة إحباطات جعلت علاقته مع الماحَوْل علاقة ناقِصة وملتبِسة وضبابية وقلقة، ولا سِيَّما حالة الفصام الأخلاقي والقيمي التي عاشها في ثنائية الوطني والخائن.

الوطني في دخول «فارس» السجن بعد ضربه لحسن حلاوة الفرّان ولقائه بشخصيات وطنية مثل «عبد القادر»، وتعرّفه على مناخ وطني جديد واستجابته لهذا الفضاء على نحو ما، ولعبه دور البطل الوطني بين الناس بعد

خروجه من السجن، وبين تطوُّعه أخيرًا في الجيش الفرنسي حيث تحوَّل إلى خائن، الوطني في حبّه لـ «رندة» جارته وابنة حارته، والخائن في استجابته الجنسية لإغراءات أرملة معلمه الفرنسي من أجل أن تستخدم نفوذها لدى الفرنسيين وتجد له عملًا.

تستمر الإحباطات في حياته مع السُّلطة، مع العائلة، مع الوطنية، مع أرملة معلمه، مع رندة، مع المستقبل، مع العمل، مع المكان، وبعد أن يفقد كل شيء يفقد حياته أخيرًا مع نهاية الحرب، فحينما يزال الأزرق من المصابيح والنوافذ والجامات فإن ذلك لا يعني نهاية الحرب فحسب بل موت فارس أيضًا، وكأن شخصيته لا يمكن أن تعيش إلا في ظل التَّعتيم والحجب والضَّوء الناقِص، بحيث ما إن أشرق الضوء في الحياة حتّى انطفَأ فارس في المَشهد.

رواية اللامركز: استراتيجية العتبات والمصاحبات النصية

تنتمي رواية «شُرفة الهَذيان» [٣] للروائي إبراهيم نصر الله إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بـ «رواية اللامركز» التي ينفتح اشتغالها السردي التناصّي على استراتيجية العتبات وشبكة المصاحبات النَّصية، وقد جاءت على نحو مكتظّ ومحتشِد ومزدحم أحيانًا إلى الدَّرجة التي يجب على سياسة التَّلقّي أن تتجاوز أعرافها التَّقليدية وتتحرك على أكثر من مَساقٍ قرائي.

عتبة العنوان عتبة عميقة التَّواصُل والتَّفاعُل والاستجابة مع تمظهرات المتن النَّصّي في هذا الإطار، فينفتح دال «شُرفة» على مجموعة ثنائيات جدلية يجب أن تخضع دلاليًّا لقراءة مشتركة، هي الدّاخل والخارج، الإطلالة والظِّل، الأعلى والأسفل، الثّابت والمتحرك، وغيرها، إذ إن كل ثنائية منها تقترح قراءة ذات نسق تأويلي خاص، وبمجموع هذه الأنساق تتألف الرؤية الافتراضية لشكل القراءة في حدود الجزء الأول من عتبة العنوان.

أما الجزء الثّاني «الهذيان» – وقد أُخضع لنمط تضايفي مع الجزء الأول

– فإنه يذهب مباشرة إلى كسر النسق، عبر الانفتاح المطلق المتجاوز لحدود عمل «شرفة» ضمن الاقتراح القرائي الأول، إذ يحيل دال «الهذيان» على آلية خلط الشعور باللاشعور والباطن بالظاهر، وينهض على فاعلية التواصُل السَّردي المقوِّض للأساليب، من خلال إلغاء المَشروع الموضوعيّ لهندسة العقل والمنطق في ترتيب الأشياء وتبويبها، وفَسْح المجال لقوة إبصار الحلم في فتح مناطق الرؤية والملاحظة والاستقصاء. فتكون «شرفة الهذيان» على وَفْق هذا الإجراء القرائي شرفة استثنائية جديدة وخاصة بالنَّص وخاضعة لمعطياته وتصوُّراته وديناميات، تبدأ معطياتها وآلياتها بالعمل مع بِداية النَّص، وتغيب وتختفي بغياب لغته واختفائها.

تهيمن العتبات والمصاحبات النَّصية هيمنة واضِحة على فضاء الكون النَّصي في الرواية، وتعمل بوصفها مولدات سيميائيَّة ذات أثر عميق في إشكالية المعنى الروائي التي يرشحها النَّص.

تعدُّ عتبة العنوان عتبةً رئيسية وعميقة التأثير في صلب المتن النَّصي، وتتداخل هنا في الرواية على نحو ملتبس مع الصفحة الداخلية التي تتكرر فيه عادة من الأعلى إلى الأسفل المهيمنات الآتية:

اسم المؤلِّف – عنوان الرواية – هوية التجنيس – وفي أسفل الصفحة علامة دار النشر.

وينتشر نصّ الاستهلال محيطًا ومحتويًا ومهيمنًا على هذه الصفحة وكأن خطأ طباعيًّا حدث فيها، ونصّ الاستهلاَل بالرغم من شعريته وإنشائيته إلا أنه يكاد يتكثف ويختزل ويلخص ويعمِّق ليقول كل شيء في مساحة صفحة واحدة، إنه أشبه ببيان روائي يؤلِّف مقولة الكاتب ليس في هذه الرواية فحسب بل ربما في كل ما كتبَ، إنه أشبه بقصيدة تُحاور فيها الأنا السّاردة الشاعرة ذاتها والآخر واللغة والزمن والمكان والحلم والذاكرة بلطخة من سَواد الكتابة تهوي وتهبِط على بياض الورقة [٤]. وثمة تناص شَكْلي وسيميائيّ ونصّي بين

عتبة الاستهلال وعتبة الإقفال الموسومة بـ «أغنية النهاية»، وهي تَعتمِد آلية الاشتغال ذاتها لكنها تذهب أكثر إلى منطقة الاستخلاص الشِّعري عبر حالة التماثُّل الحلمي للكلام، يسعى فيها الرّاوي الشِّعري إلى قول كلِّ شيء دفعة واحدة، عبر ثنائية «القفص والطائر» وهي الثُّنائية الأثيرة في مشغل (إبراهيم نصر الله) الشِّعري والروائي. [٥] العتبة الثالثة المرشحة للملاحظة القرائية المستقصية هي عتبة الملحق السَّردي البرقي «الزمني» الموسوم بـ «ليلًا .. بعد شهور»، المكتوب على رقعة سوداء مستطيلة بأحرف بيض في منتصف الصفحة تقريبًا، ونص الملحق:

مال الصَّغير نحو أذن أبيه وهمس: لقد حذرتك، لقد قلت لك بوضوح، لا تضعنا في موقف محرج كهذا، لكنك لم تسمعني، لو اشتريت لنا كلبًا .. كنت ارتحت .. وأرحتنا [٦]!

وهو نص مستل – على نحو ما – من فضاء الرِّواية وينطوي على قصدية سيميائية عالية في قلب شكل المُعادلة السّوسيوثقافية والبيئية بين «الصغير» و«أبيه»، وعكس ذلك على حساسية الحياة العصرية وطبيعتها الإشكالية في رسم جوهر العلاقات بين الأشياء. ولعلَّ التَّنوع الذي حظيت به سيرة الروائي (إبراهيم نصر الله) في حقل الحياة ذات التجربة المأزومة، والشِّعر، والرواية، والكتب الأخرى في السينما والتَّشكيل، وترجمة أعماله إلى لغات أجنبية، والمَعارِض التي اشترك بها رسامًا، والجوائز التي نالها، ما يمكن أن يشكل عتبة إضافيَّة لا بد من إخضاعها للملاحظة البصرية والتسلح بمعطياتها لاستكمال بناء فضاء القراءة في مواجهة فضاء الرواية [٧].

تختتم الرواية صفحاتها بملحقٍ تنويهيّ بعنوان «تنويه» يتقصَّد انفتاح الذات الروائية الكاتبة على ذوات مصاحبة أليفة في علاقتها بها، أسهمت في كتابة صفحات من الرواية ومعاينة أخرى، ونص التنوية:

ساهم في كتابة عدد من صفحات الرِّواية بشكل مباشر

علي نصر الله – ١٤ – ابن المؤلف
ومي نصر الله – ١٢ – سنة ابنته
كما ساهما بطريقة غير مباشرة
في معايشتهما لعدد آخر من صفحاتها (٨)

ويمثِّل هذا التنويه عتبة قرائيَّة أخرى تعكس تفكيك مركزية الاستئثار الكتابي للذّات الروائية الكاتبة، وإشراك ذوات كانت «هامشية» – في المنظور التَّقليدي لتصنيف الذوات حسب قاعدة المركز والهامش – وهم الأطفال في إنجاز الرواية.

ويحمِل الغِلاف الخلفيّ للرواية إضاءة تعريفية – نقدية للرواية يمكن أن تمثل عتبة خارجية ذات منظور أفقي وعمودي، تحقِّق مجموعة إشارات لعلَّ أهمها الإشارة المتعلِّقة بأن رواية «شرفة الهذيان» هي الرواية «التي يفتتح بها مشروعًا روائيًّا آخر سيضم عددًا من الروايات، إلى جانب مشروعه الرِّوائي الكبير « الملهاة الفلسطينية » »، وقد كتبت الإضاءة كلها بحروف بِيض على الخلفية السَّوداء للغِلافين الأمامي والخلفي.

تنهض رواية «شرفة الهذيان» في ترتيب بيتها الروائي وتأثيثه سرديًّا من الداخل على مجموعة مرجعيات، يتمركز معظمها في تراث نصر الله الروائي والشِّعري، بمعنى أنها تنهل من رصيد أدبي «نصراوي» لتشرع في اجتراح سبل جديدة للقول والبناء والتركيب والتنصيص.

ولعل الإشارات المتمثِّلة باستحضار عنوانات بعض رواياته مثل «زيتون الشوارع» و«مجرد ٢ فقط» و «طيور الحذر» ما يؤكد استناد العمل السَّردي في الرواية إلى مرجعيات رواياته، ليس على صعيد التسمية حسب، بل على صعيد استرجاع أنماط شخصانية أو حدثية أو زمانية أو مكانية تندمج في الفضاء الروائي الجديد. ولا شك في أن هيمنة الطيور / العصافير ما يشي

بتطوير فكرة الترميز فيها بوصفها رمزًا أثيرًا واستراتيجيًّا في مشغل نصر الله الروائي – وحتى الشّعري –، ويرتبط بمكنز الذاكرة ارتباطًا جدليًّا بوسعه أن يكشف عن آلية فضائية فاعِلة في حدودها الذّاكراتية وقابِلة للتطوير والتَّوظيف في مساحات الرّاهن والحلم.

يقود بناء الشَّخصيات في «شُرفة الهذيان» إلى استحداث طِراز شخصانيّ جَديد على شخصيات نصر الله، يتمثَّل هذا الطِّراز الشَّخصاني بخلق أنموذج يمكن أن نصطلح عليه «البطل / اللابطل»، لفرط التَّداخل والاشتباك والتَّناقض والتَّقاطع والالتئام والتَّفرق فيه، ويمكن معاينة شخصية «رشيد النمر» وفحص خصوصيتها البنائية على هذا الأساس، فهي شخصية مقطَّعة، تنبثِق على شكل إضاءات مرة، وتسير سيرًا تقليديًّا مرة أخرى، تشتبِك مع الشَّخصيات الأخرى وتتفاعَل وتتصارَع لتعزيز موقف سَرديّ مرة ولتهميش هذا الموقف مرة أخرى، يظهر «رشيد النمر» وكأنه صوت بلا صورة واضحة ونهائية.

إن بناء شخصية «رشيد النمر» يخلط بين الواقِعي والغرائبيّ والعجائبيّ والرمزيّ داخِل مَساق شخصانيّ لا يستهدِف خلق شخصية ذات مظهَر واضِح ومتميِّز، قدر ما يستهدف إخضاع البعد الشَّخصاني فيه للحال السَّردية المُهيمِنة على فضاء الرواية. ولعلَّ من أبرز مظاهر التَّشكيل الروائي الجديد في هذه الرِّواية هو اعتماد تقانة «الملصق» لتحفيز القراءة البصرية لمشهد الصفحة المكتوبة، ولا تختلِف ظاهرة المُلصَق إجرائيًّا عن فكرة الاقتباس، إذ سبق لأراكون أن قال «إن كل اقتباس يمكن أن يعد جزءًا من فن الملصقات»[٩]، لما يمتلكه من تأثير في حساسية البعد المكاني داخل المَنظور البصري، وما يعكِسه من قابلية على التَّمظهر والتَّوافُق والانسجام والاندماج والالتئام مما يعزز بناء التَّشكيل الروائي ويقوي من تماسكه النَّصي.

ولا شكَّ في أن الملصَق المستخدم نصيًّا يجب أن لا يكتفي بالدور التزييني المجرد، وأن «لا يكون النص المستعار شبيهًا بلصقة ناشِزة في الجسم المستعير، فمثلما في التقليم أو الغرز، بمعناه الطبي هذه المرة، معنى زراعة الأعضاء يكفي ألا ينسجم القلب أو الكبد مع بقية أجزاء الجسم المستقبل حتى يكون ثمة تعرض وخطر وموت [١٠]».

تحتشد رواية «شرفة الهذيان» بنسبة غزيرة من الملصقات، وحيث يوضع الملصق في صفحة معينة فثمة دلالة كتابية عليه في الصفحة ذاتها، ومن ذلك مُلصَق في أعلى منتصَف الصفحة يمثل صورة (صقر) منتصب، وهو ينظر بعين لا تخفي بريق التَّهديد فيها وبوضع لا يؤتمن، وأسفل الملصق جاء هذا النَّص:

نظر إليه الصقر، دون اكتراث.

سألت امرأته: ما الذي يحدث، هناك، في الخارج؟

وظل صامتا.

وعندما أحسّ الصقر بأن ذلك الرجل سيظل واقفا بالباب،

استدار إليه بكامل جسمه في حركة تهديد لا تخفى.

بهدوء أغلق رشيد النمر الباب، كي لا يزعج الصقر أكثر ..

وجلس إلى جانب امرأته المنكبَّة على إيجاد الكلمة اللغز

في لعبة الكلمات المتقاطعة التي لم تنهها في أي يوم [١١].

أما العناوين الدّاخلية فإنها تقانة دأب الروائي إبراهيم نصر الله على استخدامها في غير رواية من رواياته، لكنها في «شرفة الهذيان» أخذت شكلًا آخر استجاب لطبيعة التجربة التشكيلية الجديدة فيها، فضلًا عن كثرتها وتنوع صيغها وتشكيلاتها اللغوية.

ومن أمثلة العَناوين «الأمر الغريب / الأمر المهم / الأمر الأغرب / زووم إن .. أوت / الزائر الأول / قهقهة المفارقة / المفاجأة / باب الفضول /

هواجس دفينة / لقاء في الممر / السطح / العاصفة / .. إلخ». ويمثِّل وضْع العناوين الداخلية بالأسلوبية التي تم اعتمادها وتسييرها وتفعيلها في «شرفة الهذيان» أنموذجًا بنائيًّا يقوم على آليات التَّقسيم المشهديّ الذي لا ينهض على استقلالية اللقطات الروائية، قدر ما يعتمد على فكرة التَّبئير السردي للقيم الروائية التي لا تخضع لسياسة سرد تقليدية في رواية الحدث، وتشكيل المشهَد، ورسم اللَّقطة، بل تبقي كل الاحتمالات قائمة أمام تعددية القراءة وجدل التأويل، وضرورة الاستِعانة بما تيسر من الحواسّ الفاعِلة لإحكام سلطة القراءة في مواجهة حيل السَّرد وألاعيبه ورغبته العارمة في التَّمويه والحرية والتَّلاعُب بالمكونات والعناصر.

ذهبت رواية «شُرفة الهذيان» إلى حرث أراض بكر عبر استِثمار حي لمخزوناتها الخصبة، والانفِتاح على الفُنون والزمن والمكان والذّاكرة والحلم والرؤيا والتوقع والحدس والاستشراف والتنبؤ والاعتقاد والظن، فضلًا عن حساسية المُلاحظة النّادرة واللُّقطة البارِعة والالتِفاتة الذكية والهمسة الساحرة والإشارة المكوِّنة.

وقد خضعت جميعها ضمن الكُتلة السردية المُتشابكة لمزج فنيٍّ وثقافيٍّ وعصريّ بين آليات التَّصوير السينمائي والفوتوغرافي والتَّشكيلي والسَّردي والشِّعري، وضَخّ اللُّغة والصّورة وشكل الكتابة بها، من أجل الوصول إلى أنموذج تشكيلي خاوِيوهم ببساطة التناول وسيولته، ويصدمه بإشكالية الوصول والتَّواصل داخل رقعة بعيدة وقريبة في آن معًا أشبه بالمتاهة، في قنوات مقطوعة وأخرى موصِلة، على النحو الذي يتوجب فيه على القارئ أن يستحضِر كل أدوات اللعب في القِراءة، ويحرص على فَتْح مسارات التلقّي من الجهات كلها، فضلًا عن تشغيل حواسه كافة للعمل بأسلوب تضامُني وتضافُري واستِعاري فيما بينها، لبُلوغ استِكمال الكِفاية القرائية المُوازية للكِفاية النصيَّة.

شخصانية الحَدث الرِّوائيّ ولُعبة الانغِلاق والانفتاح السَّرديّ

دخلت الرِّواية العربيَّة مرحلة جديدة من مراحل تطورها عبر نجاحها في استلهام كل الممكنات الفنية المتاحة، بصرف النظر عن انتمائها النَّوعيّ وضخِّها في الميادين المختلفة للتجربة الروائية، ولعلَّ إفاداتها المتنوعة من فنِّ السينما طوَّرت كثيرًا أدوات السَّرد الرِّوائي و وضعتها على أعتاب فضاء تعبيريٍّ شديد الفنية وعميق الخصوصية. إذ انفتح النَّسق التعبيري الروائي على قابليات مدهشة تدخل في صميم الصناعة الروائية، كالمونتاج وطرائق بناء المشهَد وأساليب بناء الشخصية وطبيعة السياسة الإخراجية المتعلقة بإدارة دفة الإحداث وكيفية تسييرها.

تتدرج رواية الروائي والقاص (قاسم توفيق) الموسومة (ورقة التوت) [١٢] في هذا الفضاء السَّردي الجديد، إذ تسعى عبر فصولها الخمسة إلى الإفادة من الكثير من التِّقانات التي يمكنه تطوير العمل وفتح أفاق جديدة له.

في الفصل الأول: الموسوم (الرجل الثاني) ثمة صدمة بصريَّة وذهنيَّة تحققها المُفارقة العدديَّة بين رقم الفصل ورقم الرَّجُل، ولهذه الصَّدمة وظيفة تتعلَّق باستثارة القارئ وسَحْبها إلى منطقة الاحتمال، وهي تفضي كما يبدو إلى حضور طاغٍ لأنماط متشابكة ومُتداخِلة من الشَّخصيات.

ينفتح السَّرد في هذا الفصل على نسقين متوازيين تقريبًا، يتمحور النَّسق القصصيّ الأول حول مرويّ متموضِع على ذاته ومكتفٍ بها، وكأنه يشتغِل لحسابه فقط، لكن ثمة نسقًا آخر يتكشف عن إشارات وإيحاءات تقود إلى الانطلاق والانفتاح على مرويّ قادِم يستكمِل حلقاته ويواصلها، بمعنى أن الفصل يقدم طبقتين: طبقة ظاهرة تسير باتجاه سرديّ مُتبلور، وطبقة مُستترة تمثِّل كونًا سرديًّا متحفزًا للتواصُل مع مقتربات سَردية قادِمة لا تستكمِل إلا بِها.

يَخضِع فضاء السَّرد الرّوائي لسُلطة عدسة الكاميرا وآلياتها أكثر من

خضوعه لسُلطة الرّاوي اللِّساني، لذا فإن آلة الوصف هي المهيمنة ولا سيَّما فيما يتعلق بتأثيث المكان سرديًّا:

منذ أن وطئت قَدماه هذه الأرض، حملته الحافِلة من المَطار إلى حيث الشَّقة التي يقطن بها، كان ذلك قبل عشر سنين ويزيد، شقة واسِعة بها خمس غرف وصالة ضخمة أعدت كلها كما يتمنى، مكان للعمل، مرسم صنع من خشب بلوط محروق ومقعد من نفس اللون، مكتب صغير، رفوف ومصباح مكتب منحن مثل عنق طويلة بثقل، أزهار جورجية مرسومة بخُطوط انطباعيَّة، أقلام كثيرة، أوراق، ألواح رَسْم، مساند، زاوية لركوب القهوة، دلة عربية للقهوة، فنجان موشاة بزخرفة صينيَّة، على الجدار علقت رُسومات وصُوَر لا يذكر أين رآها ... إلخ.

يتمركز الفصل تمركزًا شخصانيًّا حول شخصية (د. رشوان فكري)، الذي يتصل اجتماعيّا بعائلته المؤلَّفة من زوجته الإنجليزية (ديانا) وأولاده الثَّلاثة (محمد وعلي وفاطمة)، ويتصل مكانيًّا بالوطن، وهو المرجعية الفضائية المركزيَّة لدى الشخصية، و(بريطانيا) مكان الدراسة و وطن الزوجة، فضلًا عن المكان الثالث – البديل غير الموفق – له وللشَّخصيات العائِلية المُحيطة به (السويد).

وأمام هذا التنوُّع المكاني المليء بالتداخُل والإحباط تتجلّى مَقولة الانتِماء بأكبر صورها صراعًا؛ إذ تشتغِل على صعيد فكرة الوطنية والإحساس الروحي بالمكان عبر ارتباط (د. رشوان) بالوطن، كما يظهر واضحًا في أسماء أولاده بالرغم من أن زوجته إنجليزية، لكن المفارقة هنا تظهر في ضيقه الواضح بالإجراءات الأمنية المَليئة بالشُّكوك والريبة التي يمارسها الوطن ضده.

وفي هذه القضية بالذات ينفتح السرد هنا على مرويّ قادم، لأن فكرة الانتِماء بطابعها الصِّراعي تنهَض على مجموعة من الإشارات والعلامات التي سينهض

عليها عصب السَّرد في الفصول اللاحقة، ولعلنا يجب أن ننتبه في هذا الإطار إلى أن شخصية (ديانا) شغلت مجالًا سرديًّا محدودًا نسبيًّا، إذ جاءت هامشية تقريبًا وذات صورة غير واضحة تمامًا، كما أنها غير نامية. أما السارد المصور فجاء موضوعيًّا عارفًا بصور المفردات الأساسية والهوامش بدقة متناهية.

في الفصل الثاني: الموسومة بـ (الرَّجل الأول) تتحقَّق الصّورة البَصرية والذِّهنية مرة ثانية في المفارقة العددية بين رقم الفصل ورقم الرَّجل أيضًا، على النَّحو الذي يشكل توازنًا رياضيًّا متفاعلًا ومتداخلًا بين العنوانين.

الفَصْل الأول: الرَّجُل الثّاني

الفصل الثّاني: الرَّجُل الأول

وفضلًا عن أن القضية تدخل إجرائيًّا في باب حيل السَّرد وألاعيبه، إلا أن الشَّكل بطابَع المُفارقة الحاصِل فيه يتَّصل بالمَقولة المركزية الأساسية التي تمثِّل أحدَ أهم جذور الثيمة الرِّوائية في رِواية (شجرة التوت). وينفتح السَّرد في هذا الفصل على نسقين أيضًا، يتمحور النسق الأول تمحورًا قصصيًّا حول مرويّ مُتموضِع على ذاته – كما هو الحال في الفصل الأول كأنه يمضي باتجاه فضاء قصة قصيرة ناقص، لكنه في الفصل الثاني يتَّصل بالسَّرد السابق والسَّرد اللاحِق. وتهيمن شخصية «هاني الجابر» الممثِّلة لخيبة السِّياسي الوطني، وهو يتعرَّض في سياق ذلك لشتّى أنواع المُلاحقة والاضْطِهاد على النحو الذي بعث في نفسه اليأس من تحقيق شيء ذي جدوى:

> **من ثلاث سنوات تقريبًا فكر هاني بأن يمارس عملًا آخر إضافة إلى تفرغه السياسي، فمع تغيُّر الأوضاع الآن وهبوط مدة المواجهة مع الحكومة أخذت مهامه تقل، كما وصفها ذات مرة لصديقة الفنان، صارت منظمة، وأمام استغراب صديقه أوضح بأنه لم يعد يحتاج للمواربة والاختفاء، تغيير مواعيد الاجتماعات أكثر من مرة أو وسيلة النقل إلى المكان المحدد، والتعجيل بالحوار، والشَّك بالمحيطين، الآن صار الاجتماع في موعده الأصلي، يخرج**

من المنزل مباشرة للاجتماع يناقش البيان ويعده هو والرفاق يسلمه للآخرين المسؤولين عن طباعته ثم ينصرف ... إلخ

كما تظهر الشخصية الأنثوية (هيفاء) ظهورًا سرديًّا محدودًا يناظر تمامًا ظهور (ديانا) في الفصل الأول. ويقدم الفصلان تحريضًا ما على السَّعي إلى الكشف عن العِلاقة بين الفصلين، أو وضع احتمالات معيَّنة أو مقترحة لذلك. ويجتمع النَّسقان في مجال سردي واحد في «الفصل الثالث»، إذ تتطابق تسمية الفصل رقميًّا مع الرَّجل، وتنتهي المفارقة الرَّقمية التي سادت الفصلين السابقين، وتبرز شَخصية (طلعت الأسمر) الضابط الذَّكي الأناني الانتهازيّ، وهي تتعالق تعالقًا سياسيًّا متناقضًا مع (هاني الجابر):

عندما أوشك على الاستِسلام والكفّ عن البحث، وفي لحظة مذهلة سقطت بين يديه بالصِّدفة في حين كان يقلب بعض القصاصات الصغيرة، لفت نظره ملحوظة صغيرة مطبوعة على تلك بكلمات مبعثرة، عن اختفاء السِّياسيّ هاني الجابر وعودته للبيت بعد غياب ثمان وأربعين ساعة.

هاني الجابر.

همس لنفسه عندما أبصر تلك القصاصة مُلقاة بين كم هائل من الأوراق، وأخذ يقرأ بسرعة الكلمات القليلة المَخطوطة ثم عاد وقرأ من جديد.

للأهمية ...

اختفى السِّياسي الحزبي (هاني الجابر) لمدة ثمانية وأربعين ساعة، لم يعرف أحد مكان اختفائه.

كانت هناك خرطشات وعلامات استفهام كتبت بقلم رصاص، وكأنه وجد الحل لكل ما يريد، على الرغم من أنه حتى تلك اللحظة لم يكن يعرف كيف سيستفيد من ذلك الأمر ...

من هنا يتبين شكل السياسة السردية التي تذهب إلى سحب الفصل الثاني إلى حركة الفصل الثالث، ودمج الفعالية السِّرية في مسار واحد ممثلة في

ظهور الرَّجل الأول والرَّجل الثالث.

وما يمكن ملاحظته في هذا الفصل أيضًا هو اتساع المجال السردي للشخصية الأنثوية المصاحبة (سمر)، إذا تظهر قدرًا أعلى من التشكل الأنثوي في بناء شخصيتها.

تتكامل خطوط السرد في الفصل الرابع الموسوم بـ (القضية)، حيث تلتقي أضلاع المثلث الشخصاني على منطقة سردية واحدة، لتتطور حركة السرد وصولًا إلى نضج الحبكة الروائية، عبر بروز المقاصد واستنهاض قيمة المعنى الروائي في الميدان السَّردي.

إنَّ اللقاء الغريب الذي صممه (طلعت الأسمر) للاتصال بـ (د. رشوان) من أجل تمثيل شخصية جديدة لإدانة هاني الجابر، يكشف عن طبيعة الأسلوبية السردية في دفع قنوات الفصول الثلاثة الأولى ممثلة بشخصياتها لتصب في قناة واحدة سميت بـ (القضية)، إذ يعمل ذلك إلى تضييق المسار السَّردي وتوجيهه وجهة مجتمعة واحدة:

دكتور نحن بحاجة لمن يساعدنا في كشف هذا الخائن.

استطاع رشوان أن يفهم بأنه المقصود، لم ينبس بأية كلمة وانتظر المزيد المخيف.

ودون أن ينظر رأيًا أكمل:

نريدك للشَّهادة فقط.

بماذا؟

نطق رشوان وكأنه يخرج صوته من بئر عميقة.

الرجل العميل يشبهك إلى حدّ كبير، قال:

ولن يشكّ أحد بالفرق بينكما ولا حتى الشَّخص المَعنيّ، هي بعض الحركات في الملابس وتصبح صورة منه.

وتكتسب الحبكة الروائية تعقيدًا جديدًا حين ينتهي فصل (القضية) بهذا المونولوج الدّاخلي الشديد القسوة، الذي يعمق روح الصِّراع عند (د. رشوان):

صراخ لم يسمعه أحد.

مدّ أصابعه تتخلل شعر رأسه:

ماذا لو كان هذا الرجل بريئًا؟

تركز الفصل الرابع تركيزًا حديثًّا وزمكانيًّا وكتابيًّا في منطِقة سَرْد محدودة ومكثَّفة، تستجيب لمركزية التَّسمية فيه القضية وتلتئم على إشكالية المعنى الرِّوائي فيها، على النحو الذي بدا فيه الفصل ممثلًا لمنطقة التأزُّم السردي، الذي يفسر الحَركة المُزدوجة للفصول الثَّلاثة السّابقة من جهة، ويعمل من جهة ثانية على تفعيل المكونات من جهة أخرى.

ينتهي الفَصل الرّابِع ببُلوغ الحادِثة أقْصى حالاتها، ويستمر نموُّها وتطورها لكن تحت راية فصل جديد سمي بـ (الرِّحلة)، إذ تنطوي استراتيجية العُنوان على بعد سيميائي يتصل بإشكالية العَلاقة مع الوطن في ثنائية الرحلة منه / إليه. في هذا الفصل تتم عودة د. رشوان إلى أرض الوَطن، لكن في ضِيافة شكل مُنتحل – غير حقيقيّ – من أشكال الوطن، في ضيافة رجل الأمن الأناني (طلعت الأسمر) وجماعته، وهم يعدّونه لتمثيل الدور الموسوم له لإدانة السِّياسي الوطني هاني الجابِر، عبر صيغ مُتنوِّعة ومتناقضة أحيانًا:

ضاقت به الغرفة أكثر، فكر بالخروج منها ثانية لكنه عاد يتوقف عندما تأكد بأنه لن يجد ما يفعله هناك. مضى وقت ظل خلاله مستمرًّا في مكان وسط بين الباب والسرير والمرآة، أحس خدرًا يداعب قدميه، تحرك ببطء نظر نحو المرآة كانت تدعوه للنظر إليها – سمعها تهتف به أن يقترب قالت: تعال انظر ماذا صرت عندما أبصر صورته اهتز بعنف، شَعره الأبيضَ تلاشى واكتسى رأسه شعرًا جديدًا، جعله يبدو رجلًا جديدًا حتى على رشوان، ظلّ محملقًا في المرآة، وبدون وعْي منه. بصق، فَغرقت المرآة بلعابه الكثيف.

تنتهي الفُصول الخَمسة إلى بؤرة مكانيَّة تتَّسم بالضّيق والمَحدودية، لكنها تمثِّل الخارج بأكمله في وجه مُعيَّن ومهم من وجوهه، هذا المَكان هو (المَحكمة) التي تجري فيها محاكمة هاني الجابر بهذه الطَّريقة الدِّراماتكية، وعلى سبيل المفارقة السّيميائية يصنع الروائي لها عنوانًا هو (البداية)، يُناقِض الموقع والدَّرجة. حيث هي في المنظور السِّياقي (الخاتمة)، لكنه شاء صناعة هذه المفارقة إمعانًا في تسريب شبكة من المقاصد يحقق بها السَّرد معناه الرِّوائي، ففي حين تذهب جميع خيوط السرد، فإن العنوان – الخارج أيضًا على نظام تسمية الفصول باستقلالية واضِحة – يشير إلى نهاية تمثِّل بداية لقضية أكبر تحتمل مزيدًا من الحادثات ..

في الخاتمة السَّردية التي أخذت عنوان البداية يشعر د. رشوان بتلاشي شخصيته أمام متهم مدفوع رغمًا عنه إلى إدانته، في الوقت الذي يتلبسه شعور يقترب من اليقين بقوة هذا المتهمس، وإحساسه عبر المُعاينة البَصرية بأنه بريء:

مشى رشوان بخطى بطيئة نحو مقعد نُصِبَ فوق قاعدة مرتفعة قليلًا أمام القاعة، عندما حَطَّت مؤخرته المقعد، أبصرت عيناه ذلك الرَّجل الَّذي يراه للمرة الأولى حيًّا، هاني الجابر، نظر إليه بتمعُّن كان يبدو عليه الهدوء، وقد أسند ظهره إلى المقعد المخصص له. التقت عيونهما معًا أحس بأن الرجل يرثي له، حاول يبعد ناظريه عنه لكنه لاحظ مرغمًا بأنه مرسوم على شفتيه تلك الابتسامة الغريبة الساحرة التي بدت وكأنها شيء من فم الرجل.

إذ يُسدل بهذا المشهد على مَسْرح الرواية وهي ترفع أصابع الإدانة والاتهام للجميع.

في مَشهَد الخاتمة / البِداية تعرض الرواية لالتقاء الرِّجال الثلاثة في موقع ضيق وهو المحكمة، الرجل الثّاني القادِم من الفَصْل الأول (د. رشوان) بعد أن محا شخصيته واستبدل بها شخصية ثانية، أعدت خِصيصًا لإدانة الرجل

الأول القادم من الفصل الثاني (هاني الجابر)، وهو يسير باتجاه إعدامه بتهمة أعدَّها الرجل الثالث من الفصل الثالث (طلعت الأسمر)، الذي لا يخضع لوازع الضمير.

الشَّخصيات الثَّلاث تسير إلى نهايتها بسبل مختلفة، ويظل الاحتكام قائمًا إلى ثبات ورقة التوت أو زوالها، في مُسلسل العُري الذي تتمخَّض عنه الحادثة السَّردية في الرواية، وهو يسعى إلى في مقولته المركزية إلى توكيد حقيقة فظاعة العُري الروحي والأخلاقي قياسًا بالعري الجسديّ.

ولعل من الإحالات الأخرى لهذه الخاتِمة (البداية)، مستوى من التحريض يقود القراءة إلى العودة ومراجعة بداية الرواية، حيث تلتقي بعقبة نصية قبل الفصل الأول عنونت بعنوان أول هو (تأخير)، وعنوان آخر أصغر هو (غاب الضجيج)، تبث فيها شبكة من الإشارات على شَكْل برقيّات تمثَّلت في فصول الرِّواية بأشكال مختلفة:

- **أرجُل متأنِّية بحركة موقوتة.**
- **أجسام مُهندَمة أنيقة.**
- **أفكار تصخَب في الرُّؤوس بصمت.**
- **المزاليج أخرجت من حلقاتها وأسقطت مثل جثث هامدة وسط الأبواب.**
- **كل ذلك حلّ مكان الضجيج فصار المكان حالة هدوء فريدة.**
- **الصِّغار – المخبرون الصغار – ركنوا إلى إجازة طويلة، إلى عسعسة البدايات.**
- **والكِبار – المُحقِّقون الكبار صاروا يبحثون في الأمور العظيمة.**

وجاءت اللغة هنا مكثفة موحية تختزن الكثير من الدلالات التي تتلاءم مع الفضاء العام لإشكالية المَعنى الرِّوائي في الرواية.

لا شك في أن المادة التي اعتمدتها رواية «ورقة التوت» لقاسم توفيق

ليست جديدة إذا حرثتها المدونة الروائية العربية كثيرًا وربما استهلكتها. إلّا أن «ورقة التوت» اجتهدت سرديًّا في تبنّي أسلوبية تعبير جديدة ساعدتها في تقديم مادتها تقديمًا مختلفًا، نأى بها عن منطقة المستهلك.

وعلى الرَّغم من أن فضاء الرواية في الكثير من حلقاته ينحاز إلى الفضاء القصصيّ أكثر من انحِيازه إلى الفَضاء الرِّوائي، إلا أنها امتلكت إيقاعًا خاصًّا انسجم تمامًا مع طبيعة الحركات السَّردية في أكثر فصولها.

الفصل الخامس

المغامرة الجمالية
في التَّشكُّل الإيروسيّ الرِّوائي

التَّشكُّل الإيروسي وحساسية التعبير السَّرديّ

مدخل

تأتي رواية «دلعون»[1] للرِّوائي (نبيل سليمان) بعد تجربة روائية ثرّة، خاض فيها غمار التقانات الروائية المعروفة بمختلف مستوياتها ورؤاها وإشكالاتها، وحقق مغامرة روائية تمثَّلها بإنتاج الكثير من أسئلة السَّرد الرِّوائي في المُدوَّنة السَّردية العربيَّة الحديثة، وشكّلت لها موقعًا متميزًا على خارطتها. لذا فإن مقارنة رواية «دلعون» لا يمكن أن تتمّ بمعزل عن إدراك هذه الحقيقة، لما لها من مساس جوهريٍّ بالأسلوبية التي اشتغلت عليها هذه الرِّواية إذ تحرر الكاتب – كما يبدو لنا – من ضغط ميراثه الإبداعي الروائي، ساعيًا إلى كتابة رواية فيها قدر عالٍ من حرية التحرُّك والمغامرة على بساط الفضاء الرِّوائي.

رحَّل الكاتب أولًا من خزينه الروائي السَّردي أبرز القضايا والمقولات التي عالجها سابقًا في إطار المسكوت عنه، وتمثّل غالبًا في قضية محنة السياسي في مجتمعاتنا البطرياركية القائمة على نظام الأجهزة لا المؤسسات، وقضية الجنس وتابوهاتها المَريرة التي حطَّمت إبداع الإنسان وخنقت موهبته وسحقت إمكاناته وقدراته، وتدخل في نسق القضيتين أسئلة الدّين وإشكالاتها.

لكنه في «دلعون» حاول كسر هَيْمنة القضية المركزية والحكاية على

المسرود الرّوائي، وراح يفتح أفقه الحكائي على مسارات سرد سيري لا يعبأ بالعناصر والمُكوَّنات والسِّياقات التقليديَّة في الحكي والتَّصوير السَّردي، مستفيدًا من هذه الرحابة لإنشاء عمارة سرديّة أنيقة ذات هندسة خاصَّة، تنهض على تفرُّق حضور الشَّخصية الرِّوائية ذاتها، وانفتاحها على المشهَد السَّردي بتلقائيَّة مقصودة تتعمَّد استظِهار باطنية الشَّخصيَّة على سطح ظاهره. الشخصية الروائية في «دلعون» جريئة، لا مبالية، متمرّدة، ليس ثمّة تباينات جوّانية بين سطحها وعمقها، اجترحت أنموذجًا جديدًا في التَّشكّل الشَّخصاني الروائي يتمثّل بتسليط كاميرا ثاقبة تُظهر كيان الشخصية وتُبرز مقولتها.

تشكلّت الرواية من ثلاثة فصول متقاربة نسبيًّا في حجمها: جاء الفصل الأول في أحد عشر جزءًا، وجاء الفَصْل الثّاني في اثني عشر جزءًا؛ إذ أضيفت أربع ليال في نهاية الفصل اختتمها بـ «الليلة الأخير»، ليعود الفصل الثالث ويتكوّن من أحد عشر جزءًا.

الفضاء العام والمهيمن على الرواية فضاء مقهور ومتوتّر ينطوي على ضياع عميق، ويحظى التشّكل الإيروسي فيه بحضور طاغ وجوهري ومقصود، وهو في مضمونه الدَّفين تشكّل هارب يسعى إلى الانتصار على اللحظة السَّردية المشبعة بالقهر والتوتر وفقدان الأمل.

اللغة ذات الحسّ الإيروسي التي تصنع هذا الفضاء عبر نسقها التَّعبيريّ المُعلَن عنه هنا، هي التي تؤلِّف شكل الخطاب وإيقاعه وحساسيته عمومًا؛ إذ «إن اللُّغة بعد أن تُكوِّن بناءها وتستكمله عن طريق تشكيل أنساقها الخاصَّة، تمارس سلطتها الكاملة على بقية الأنساق التي تقوم هي بالتعبير عنها. والمقابلة بين النَّسق اللُّغوي والنسق الآخر الذي يطالب الأول بالتعبير عنه، تطلعنا على الممارسة السُّلطوية التي تقوم بها اللغة، فمثلاً يضطر النَّسق الضَّيف إلى التَّخلِّي عن كثير من وقائعه حتى يتطابَق مع النَّسق اللُّغوي [٢]»،

على النَّحو الذي يتحوَّل فيه نَسق اللغة إلى نسق مهيمن وموجّه يحيط بالأشياء جميعًا ويطوِّعها لصالح خطابه.

وإذا ما سعينا إلى فهم هذا الفَضاء وإدراك مستوياته التَّعبيرية، فعلينا أن ندرك في هذا السبيل أن «للجنس نَسقه الغريزيّ، أو الطَّبيعيّ، أو ما شئت من هذه الأسماء الدالَّة على أنه صِفة ملازمة للجسد البشري، إلّا أنَّ للحب نسقًا آخر لا ينشأ من طبيعة الجسد البشري، بل من مجموعة علاقات من بينها الجنس، ولكنه لا يقتصر على الجنس. إنه يشكِّل شبكته ونسقه من أمور كثيرة أشمل من دائرة الجنس، كالتَّضحية والغيرية والتفاني والموت ... ومن هنا كان ارتباط الحب بالموت، بدلًا من ارتباطه الحقيقي بالجنس. [٣]» بحيث يتمظهَر فيه الجسد بوصفه العلامة الأبرز والأخطر لهذه الفعالية البشرية، المهددة دومًا بالقهر والإقصاء وتحديد قوّة الفعل، لأنها تمثِّل الحلقة الأخيرة من حلقات الحرية الباطنية التي يمكن للشخصية أن تمارسها، حتى وإن جاءت هذه الممارسة أحيانًا تعبيرًا صارخًا عن ضياع ما مدفون تحت بطانة الشخصية، يجعل من سلوكها فعلًا شبه مجّاني.

وفي إطار هذا التشكُّل الإيروسي الطاغي على الفضاء السَّردي في الرواية يتعرّض الجسد – الذي يمثّل الهوية الأساسية للإيروس – للتَّعذيب والقهر في الاعتقال، على النحو الذي ينطوي فيه الأنموذج على نزعة إيروسية غامِضة تتجسّد في فاعِلية علاق ة الجسد بالسِّجن، وما يصاحبه من نشاط في الاعتِقال وحساسيته، ومن ثمّ العالم المَكاني الضاغِط على الجَسد وحركته (الزنزانة)، وما يترتَّب على كل ذلك من نتائج تنبع من الجسد حين ينفرد بذاته وبالأشياء التي تعذِّبه، ثم تتعالى لتصل إلى جوهر القضايا الكُبرى المطروحة.

شكَّلت رواية «دلعون» بفصولها الثَّلاثة كُمونات سردية في ظلِّ غياب التَّمركُز الحِكائي الشّامِل للحكاية الموحَّدة، وهو ما جعل من كل فصل صورة

سردية روائية تكاد تعمل على نحو ما بمفردها، وتؤسِّس لفَضاء نوعيّ صَغير داخل الفَضاء الرِّوائي العام، لذا سنقرأ الفصول تباعًا انطلاقًا من هذه الرّؤية التي يمكن أن تناظِر البنية التركيبية الخاصَّة التي جاءت عليها الرواية.

تمظهرات الجسد ومَحدودية الفضاء الرِّوائي

تُظهِر الشَّخصية في رواية «دلعون» أنموذجها الجسدي بطريقة سردية خاصة وكأن الجسد هو الشَّخصية، في سياق تحوّل الجسد إلى فاعِل وحامِل إيروسي وثقافي معًا، يشتغل على آلية التَّأثير والتأثر، الحضور والغياب، الخفاء والتجلّي، الصوت والصمت، ليعلن على نحو جادّ وبالغ الظُّهور والتّحدّي على أنه البديل السَّرديّ والمَوضوعي للشَّخصية، أو أن الشخصية يمكن أن تُختزل إلى جسد بهذه المُواصفات وعلى هذا الشَّكل.

تعدُّد الأصوات في الفصل الأول من الرواية وتظهر على شكل مونولوجات استعاديَّة حواريَّة مَشفوعة بالأسئلة، لكن انفرادية الصّوت الحواريّ مُقابل صوت المحاوِر، وفي الوقت نفسه غيَّبت صوت المحاوَر.

الحوار الذي أخذ هذه الخاصيَّة هو أنموذج الحوار المقطوع على الورق، الذي يبرز هيمنة صوت الراوي المحاوِر ويتمظهر جسد بحيث يملأ شاشة السَّرد ليستغرق المشهد الرِّوائي – الحواري كاملًا، في حين يغيب صوت المحاوَر على مجتمع التلقّي لكنه يبقى مفتوحًا على المحاوِر وعلى نحو محجوب لا يسمعه إلّا هو. ويمكن على سبيل المثال إيراد جزء من الحوار المشحن بالرغبة الإيروسية بين «دلعون» و «دريد»:

«ما زلت بلا أولاد؟»

«...»

« أيّاك أن يكون ظهرك رخوًا.»

«...»

«زوجتك عليلة؟»

«...»

إذ ينطوي عادةً مثل هذا الحوار المَقطوع على هيمنة الرّاوي المُتكلِّم وهو يسعى إلى إبلاغ رسالته الباطنية وتسيُّد الفضاء الحواري. ولا يتوقف هذا النّوع من الحوار عن الحُضور في الفصل الأول من الرواية بل يتكرَّر في الفصلين الآخرين أيضًا، وعلى الأغلب فقد تميّز الحوار بالسُّيولة وبساطة التَّعبير مع عُمق شعرية الأداء في الخطاب اللُّغوي عمومًا.

فالعَلاقة الجوّانية الباطنيَّة بين نيّات «دُريد» وزوجة أخيه «رابية» تدور دائمًا في فلك الظَّنّ بالتَّوافُق في الأحْلام الجِنسية بينهما، فحضوره يحرِّك أحلامها نحو الظَّن المُشترك، وتأويله لحركاتها وسلوكها فضلًا عن ملاحقته الإيروسيَّة لما يتاح من جَسدها تدخُّل في السِّياق ذاته.

ثم يأتي الوَصْف من جهة ورؤية الرّاوي كُلِّي العِلم من جهة أخرى ليعملا على تركيز هذا المناخ الإيروسيّ بينهما وتوثيقه:

«رابية التي ارتسَم لها قوس أهدَل تحت كل عين. لكنّ وجهها لا يفتأ يزداد نَضَارة، وصوتها لا يفتأ يزداد غوايةً: صباح كلّ يوم مَلْعقة من العسل ثم كأس من الحليب ورُبْع ساعة من التمرينات للخصر، للسّاقين، للصَّدر، للظَّهر، لكأن صَوتها الآن يُسرّ لدريد مزهوًّا، بعدما امتدح بهاءها ورشاقتها..متى؟ ربَّما كانت هي البداية. لكن البداية ظلَّت صامتة طوال السنين التي ضبطت فيها رابية شهوة نظراته، أو غضت فيها عن ممازحاته المُلغِزة، ترميه بابتسامة مبهمة أو بنظرة لائمة، لكأنَّ كلًّا منهما ينتظر أن يخطو الآخر الخطوة الأخيرة، فإلى متى يا رابية؟»

فثمة اتفاق وتوافق وتآمر بين الاثنين على ترتيب هذه العِلاقة وتطوير مجرياتها من الداخل، ويسعى رسْم التشكيل الشخصانيّ في الرواية إلى ربط

الفعل الإيروسي المُشبَّع بالرغبة عند «دريد» بالرؤية الثقافية التي يجتهد في التأكيد عليها، حين يتحدّث عن ثنائية الذُّكورة والأنوثة بالمنطق الذي يرمي إلى الانتصار للأنوثة، التي يرى أن الذُّكورة دائِمة الهيمَنة عليها وتَسْعى باستِمرار إلى إقصائها والتقليل من شأنها:

قال رضوان: «أنا مع الأستاذ عبد الواحد. والجهامة ما جاءت العلم إلّا من ذكورة الثقافة. في العالم اليوم من ينادي بعِلم أنثوي مقابل العِلم الذكوريّ. أنا لا أقول بذلك ولكن لا بدّ من تأنيث العلم.»

ولكن دريد مالَ هامسًا: « كنا بالعالم صرنا بالفيلسوف، كأن مصيبة واحدة لا تكفي.»

وسمع إلياس الهمسة فهمس: « نسيت كيف دوّختنا حضرتك بتأنيث الرواية.»

فالمفردات التي تشتغل في هذا السِّياق «ذكورة الثقافة/ علم أنثوي/ العلم الذكوري/ تأنيث العلم/ تأنيث الرواية»، كلها مُفردات تؤدّي إلى التوصُّل بمنطق جديد يحكم الأشياء ويعيد إنتاج الثقافة من جديد، على النَّحو الذي يعطي للأنثى دورًا وأهمية يضاهي دور الذكر وأهميته.

إن مشاهد التَّشكيل السَّردي الإيروسي متعدِّدة ومتنوعة في الرواية، وتكاد الرواية تنهض في بنيتها الأساسية على حساسية هذا التشكيل.

إن «دريد» هو الشَّخصية الذُّكورية المهيمنة على فضاء السَّرد الرِّوائي من حيث الحضور الفعليّ، ومن حيث الحضور الإيروسيّ بوصفه ذكرًا لكل إناث الرِّواية، وكأنه المذكَّر الوحيد في الفضاء الأنثويّ الطاغي في الرِّواية.

وربَّما كانت الإشارة الماثِلة والموجَّهة نحو سِيرذاتية بعض المَشاهِد الرِّوائية، بالرغم من إضافة عناصر تَشكيل شخصانيَّة تنفي إمكانية إحالة شخصيَّة «دريد» كاملاً إلى منطقة سيرذاتية المؤلِّف، إلّا أن إزالة هذه البطانة الخفيفة عن مظهرية الشَّخصية تكشف عن حقيقة الرَّغبة العميقة الطّافِحة عند

الرّاوي لتعزيز هذه الإشارة في فضاء التَّأويل القرائيّ المُشاكِس.

واتَّسمَت الرِّواية على صعيد عناصر التَّشكيل السَّردي فيها بمحدودية الزَّمان والمَكان، على النحو الذي جاء فيه (الفضاء الرِّوائي) مقتصرًا على بنية الحدث اقتصارًا محوريًّا، وهو يشتغل في بنية زَمكانية محدَّدة، اقتضتها الرؤية العامة التي حفلت بها المقولة الروائية.

وانعكس هذا على حَساسية البناء الشَّخصاني فيها؛ إذ اشتغلت البناء الروائي العام على الاستغراق في سيرذاتية الشخصيات، وعلى التوغُّل في الفضاء الاجتماعيّ الميراث – شعبي.

إنَّ الرِّواية في هذا الإطار خضعت لسَردنة الشَّخصية، وجاء الحدث الرِّوائي مرتبطًا بها ومرتهنًا بسِياقات تكوُّنها المحوري؛ إذ إن الفاعل السَّردي عمل على **تزمين** الشخصية : أي الزمن السرديّ يتبدّى في المَشَهد من خلال الشَّخصية، وعمل في الوقت ذاته على **تمكين** الشخصية : أي وصف المكان وتحريك حيواته بدلالة صورة الشخصية وحركتها.

الجسد الرّائي: إشكاليَّة الدِّفاع والهُجوم

يتحول الجسد / الشخصية – وهو يستظهر طاقاته وإمكاناته الأدبية خاصة – إلى كيان ينطوي على إشكالية ملتبسة، تقوم على تعقيد وضعه ومكانته في الفضاء الحكائي، على النَّحو الذي يضعه في بؤرة عليه أن يدافع عن هويته في المكان، ويقاتل عن مستقبله في الزَّمان، ضمن دائرة إشكالية واحدة. شَخصية «دريد» تقترب في الفصل الثاني من شخصية الكاتب كونه روائيًّا تستضيفه الشارقة لإلقاء محاضرة فيها. دريد في الشارقة يتمظهر من خلال اللازِمة التي تقول : (ابتسم أنت في الشارقة)؛ إذ تنفتح الابتسامة المحتملة على وجوه عدّة، وتعمل في آلية السَّرد في هذا الفصل.

شخصية «شلّيطا» تأخذ حيزًا كلاميًّا واسعًا في محاضرة دريد التي تتعرَّض

لنقد شديد كونها أنموذجًا للدكتاتورية والقهر والاضطهاد، وقد تلقَّف الكاتب هذه التسمية من خلال اللغة السّريانية، فشلّيطا في السريانية تعني «متسلِّط»[٤] ويتشكّل معناها من كل تجلّيات الدكتاتورية الميدانية السلوكية في تفاصيل المجتمع.

ينفرد الفصل الثّاني من الرواية بظهور سلسلة ليالٍ تتماهى على نحو ما مع الليالي العربية المعروفة، لكنها تكاد تنحصر في البعد الإيروسي الذي يتجسَّد في حركة دريد في الشارقة.

الليالي تبدأ مع ظهور بسيمة (دلعون) بنت (دلعون) الكبرى خالة دريد، وهي تطرح أنموذجًا شخصانيًّا آخر له جنونه ونشاطه وكيانه وتمرُّده وثورته، إلّا أن كل تلك الخصائص الشخصانية تنحلُّ في حساسية الرغبة الإيروسية مع دريد القادم مع خلفية اجتماعية وثقافية وأيديولوجية متقاربة معها. في الفقرة رقم (٨) من فقرات الفصل الثاني تظهر الليلة الأولى، لتروي فيها بسيمة (دلعون) سيرتها من خلال حوارها مع دريد، وحجب كلام دريد انسجامًا مع آلية الحوار المقطوع، مع الإشارة إلى مضمونه ليتسنّى لكلام دلعون استمراريَّة الاعتِراف والصيرورة.

في الفقرة رقم(٩) تظهر الليلة الأولى مرة أخرى، إما على سبيل التَّواصُل مع اللَّيلة الأولى ذاته ضمن أفق واحد وحساسية واحدة، أو على سبيل تقديم صفحة أخرى من صفحات هذه الليلة، إذ يتمّ فيها بروز صوت دريد وهو يحاور ويخاطب ذاته ليستكمل شروط التَّكوُّن اللَّحظوي السَّرديّ.

أما الفقرة رقم (١٠) من هذا الفصل فإنها تستقدم الليلة الثالثة على حساب الليلة الثانية في التَّسلسُل الحسابي المعروف، وتفتح هذه الليلة على أنموذج الخروج إلى الفضاء الخارجيّ واستمرار حشد الحساسية الإيروسية بينهما «دريد / دلعون».

الليلة الثانية تتسيّد الفقرة رقم (١١) من الفصل وتتمثَّل بإشاعة فضاء إيروسي إشاري وعلامي بين دريد ودلعون في شقتها، لتأتي الليلة الأخيرة بالرقم (١٢) وهو الرقم الذي يتميّز به الفصل الثاني عن الفصلين الأول والثالث؛ إذ يكتفي كلّ منها بـ (١١) فقرة فقط، وتكرَّس هذه الليلة للوداع، فهي ليلة وداع وتفريغ لشحنات الإيروس بالحوار والعتاب.

شهد هذا الفصل تجلّي الفضاء الإيروسيّ بوصفه حالة قائمة ونتيجة لما حصل له في الشارقة؛ إذ بعد عودة دريد ولقائه بزوجته (ليانة) يشتعل الإيروس بينهما على غير العادة، لكن الرّاوي يسعى إلى توكيد فحولة دريد على نحو ما على الرغم من أنه يقترب من الخمسين.

فطبيعة المشهد وحساسية الحالة وما يتشَّكل عبرَها من رؤية اجتماعية وثقافية وإيروسية تحوِّل دُريد إلى جسد راءٍ يلعب على ثُنائية الدِّفاع والهُجوم بالطريقة التي تؤكِّد فُحولته وتمظهُرها بقوَّة.

وتظلُّ هذه الحساسية قائِمة وتتردَّد بصيغ مختلفِة ومتنوِّعة في المدى الرِّوائي حتى نهاية الفصل، لتعبِّر عن اختزال شخصية دريد المثقَّف والأستاذ الجماعي والرِّوائي إلى مراهق يعود إلى عزّ فترة المراهقة، إمعانًا في استجابة تطوُّر شخصيته للمكابَدات التي عاشها وهو يدافع عن رؤيته في الحياة وموقفه من الأشياء.

لا شكَّ في أن الارتِماء في أحضان الفَضاء الإيروسي هنا إنما يخضع لطبيعة الموقف الذي تعيشه شخصية دريد، وتتمثَّل في أن النتيجة التي آلت إليها سفَّهت على نحو كبير المعاني الكبرى في الحياة، على النَّحو الذي يبقي الجسد هو الرّائي الوحيد للحقيقة البشرية، بحيث يقوم بإحياء إشكالية الدفاع والهجوم من أجل البقاء واستمرارية الفعل، من دون التصدِّي الثقافي والسياسي الفاعل للدفاع عن الرؤى والمبادئ والأفكار التي كانت تستحق ذلك العذاب.

غربة الجسد من اللذّة إلى الوهم

يرتهِن الجسد / الشّخصية في الرِّواية بالاستجابة المرتبكة لمنطقين يتلاحمان على نحو مثير هما اللذّة والوهم، إذ يتناظر أنموذجان متحاكيان للجسد، الأنموذج اللذّوي الذي يَسعى إلى إشباع الرَّغبة وإرْواء عطش الإيروس وسحق الضِّياع، والأنموذج الثقافيّ (الوهمي) الذي يجتهد في حمل أوزار القضية والدِّفاع الدونكيشوتي عن رؤيتها المستقبلية.

في الجُزء الثّالث من الرِّواية يعود «دريد» من الشّارقة إلى دمشق، ليواصل أزمته ومحنته وتوقعه لمزيد من القهر والاضطِهاد، بسبب موقفه من الأشياء التي مثَّلتها الحادثة السَّردية في الرِّواية، ويتلوَّن الصَّوْت السَّردي لدُريد في هذه العودة انطلاقًا من طبيعة التفاعُلات الإشكالية التي حصلت له، بعد أن اشتغلت محاضرته الأدبية التي ألقاها في الشّارقة على نقد أنموذج السُّلطة المتمثِّل بـ «شلّيطا» نقدًا لاذعًا، يكون توقّع الحساب عليه أمرًا متوقعًا ومبررًا في ظلّ السِّياق السِّرديّ المُشتغل في الرِّواية. يتجلّى صوت دريد على شكل حوار مع الذّات في السِّجن، يقوم على استحضار دلعون بصورة مركزية، وتشظية هذا الاستحضار إلى استحضارات أخرى لها عَلاقة بالموقف السِّردي ومحنة الشَّخصية فيه، تتمثَّل هذه الاستعادات المرّة في استعادة حكايات دريد مع السُّجون والمُعتقلات، على النَّحو الذي يمكن أن يمثِّل معادلًا موضوعيًّا للحال السَّردية.

تتمظهَر الاستعادة الأولى في حكاية اعتِقاله في مطار القاهرة ومن ثمَّ مساعدة الضابط له بخمسين دولارًا لتسفيره إلى اليمن كما أراد، وهي حكاية استِعادية تسعى إلى ملء فراغ ورتابة وانتظار قاس في المطار. ثم استعادة حكاية دعاء معكعك وما تنطوي عليه من تفاصيل لا تخرج كثيرًا عن البنية السَّردية الإشكالية التي يعيشها دريد، فضلًا على حكاية الشّاعر الشُّيوعي

أحمد لاما وديوانه الشعري المثير لاهتمام الأمن لما ينطوي عليه من نقد للسُّلطة، ومن ثمَّ السفر إلى اللاذقية واعتراض السيارة التابعة للأمن له وقيادته إلى مقر الفرع، وسلسلة الحوارات التي تجريها العناصر والمحققون معه.

اللافت للنَّظر هنا أن ثمة إحالة سير ذاتية بارِزة إلى رواية (الشقائق)، وهي الرِّواية الرابعة في ملحَمة (نبيل سليمان) «مدارات الشرق»، وهي لا تظهر على نحو سريع وخاطف بل مقصود وأصيل:

«وخيِّل لدريد حين قرأ اسم الرجل على اللُّوحة المذهبة الصغيرة التي تتقدم مكتبه، أن الاسم يطلع من روايته (الشقائق) [٥].»

فالتَّصريح باسم الرِّواية «الشقائق» لا يَحتاج إلى أي قَدر من التَّأويل لتحقق الإحالة السّير ذاتية، لا بل إن التَّصريح باسم الشَّخصية السَّلطوية يعمِّق مقصدية هذه الإحالة و يوجّه إليها في:

غدًا يأتينا حمزة بحقيقة تحسين الخفي. تقول: إنه طلع من روايتك وحلّ محلّ شلّيطا؟ لن يصدقك أحد. هذا شلّيطا الجديد كما سماه حمزة وليس تحسين الخفي.

إذ إن شخصية «تحسين الخفي» في المنظور السَّردي ذات حضور بارِز ومحوريّ في رواية المؤلِّف (نبيل سليمان) «الشقائق»، والإشارة إليها هنا تعني- فيما تعنيه - خلط الأوراق السير - ذاتية بالأوراق السِّير - روائية، ومن ثمَّ بالرواية ذاتها بوصفها بنية تخييل تحيل على المرويِّ الأدبيِّ، لا بنية عقلنة وقائعية تحيل على المرويِّ الواقعي السِّير ذاتي.

وحين يتدخَّل «دريد» في حلّ هذا الإشكال يكرِّس الإحالة السير ذاتية تكريسًا واضحًا ودامغًا لا مجال لتفاديه أو تَمريره أو تأويله، حين يصرِّح بأنه الروائي الذي صنع هذه الشخصية عبر رواية «الشَّقائق»، لكنه يضع في عمق تصريحه إشارة سيميائية إلى إمكانية تفسير الشخصية وتأويلها قياسًا بالزمن:

حَمزة اكتشَف الاسم الحقيقيّ لتحسين الخَفي، ولكن هذا لا يعنيني. ما يعنيني أنَّني من سَمّاه. صحيح أنني سميته لزمن آخر غير زمننا، ولكن ها هو الآن قد غادر زمنه وجاء إلينا.

فالاعِتراف الصَّريح «أنَّني من سَمّاه» يقترن بإيهام الزَّمن «سميته لزمن آخر غير زمننا»، لكن الاستئناف السَّردي يكشف عن حقيقة النيّة السردية التي صنع الروائي «نبيل / دريد» هذه الشخصية على أساسها، وهي أنه يَخُصّ هذا الزمن وليس زمنًا قابلاً كما يشير هنا.

أما على صعيد تجسُّد غربة الجَسد فإنه يتمثّل في هذا الفصل بالعلّة، فهو عليل لكنه يمارس الجنس بفعل – ربما – أقوى من غيره الصحيح؛ إذ يكتشف لذَّة أخرى في عمل الجسد وهو عليل:

«كانت اللذّة تسري في الجسد العليل كما لم تسر من قبل، كأن لبانة صاغت فيها النساء جميعًا، وكأن العليل لم يعرف امرأة من قبل.»

وحيث العُري هو الذي يُعطي للجسد مساحة كبيرة للتَّمظهر والتَّشكُّل المظهري المرئيّ، فإن الإصرار على إظهار الجسد عاريًا في المشهد السَّردي لم يكن سوى انتزاع الاعتراف بقوَّة الجسد وفاعليته بالرغم من كل الاحتمالات القائمة لإمكانية عزله عن الفعل وكفّه عن العمل.

وقد يتأكَّد ذلك على نحو بارز من خلال المُصطلحات التي اخترعها السَّرد لهذه الفعالية وهي «لعبته الجديدة / لعبة الألعاب / لعبة الجسد / لعبة العري/ لعبة الحياة والموت»، وما يمكن أن توحيه بتشكيلاتها المفردة وبنسيجها المشترك الواحد من دلالات عميقة في استظهار الحضور الجسدي وهو يتشكّل في غربته على أنحاء مختلفة، متَّصفًا بالجدّة والصعود إلى الذروة (لعبة الألعاب) والجسدانية والعري والدخول الإشكالي في جدل الحياة والموت.

يظلُّ هاجس الفعل الجسدي بمعناه الجنسي متّقدًا في حساسية السَّرد

الرِّوائي كلازمة شديدة الحضور والتدخُّل، ويظلُّ الجسد حتى وهو يعاني غربة ما حاضرًا لإنجاز الفعل الجنسي بمختلف أشكاله وصوره وحالاته.

ويظلّ «دريد» الفاعل الجنسيّ الأول في الرِّواية على علاقة جنسية مع الجمع النسوي تقريبًا، ويظلّ جسده يتراوح بين الحضور والغربة، اللذة والألم، التألق والخذلان، حتى وإن استظهر السَّرد الرِّوائي حالة أخرى لهذا الجَسد، حيث تبقى أدوات الجسد هي التي تعبِّر عن حقيقة الوضع السَّردي له:

كان سيخ من النّار الآن يخترق ظهره، أسفَل ظهره، حاول النُّهوض فأخذ سيخ النّار يخترق فخذه الأيمن.

فالأدوات الجسديَّة «ظهره / أسفل ظهره / فخده الأيمن» تعاني من القهر الخارجي «سيخ من النار / يخترق»، في محاولة لتحييد هذا الجَسد وعزله وتكثيف غربته بحيث يتحوّل إلى آلة عاطلة تسهم في عطل العقل والفعل، ومن ثمَّ الوصول إلى هدف التَّحييد والمُلاحقة والقهر الذي يقود الجسد إلى الموت.

علامة الإقفال فضاء العنونة وكثافة الإيروس

حظيت لحظة الخاتمة بعلامة إقفال نوعية عبر حوار جرى بين الشَّخصيتين/ الجسدين المركزيين في الرواية «دريد / دلعون»، يسهم هذا الحوار في اختزال الرِّواية إلى شخصيتين اثنتين تبقيان في الفصل الأخير من مفاصل الرِّواية وهي تشرف على حفل الخاتمة وإقفال السَّرد في نسخته المكتوبة، إذ يُعاد على نحو ما إنتاج فضاء العنونة «دلعون» بعد أن يقوم دريد ودلعون بكتابة الاسم على ما تيسِّر من الفضاء، للتَّدليل على حضُوره حتى اللحظة الأخيرة من سردنة الحدث الروائي، وبعد أن يعلن الإيروس حضوره الكثيف أيضًا في مشهد الخاتمة، ليعلن ربطًا ما بين فضاء العنونة وكثافة الإيروس.

قالت وهي تحدِّق في السَّماء المرصَّعة بالنجوم. وحين ارتفعت ذراعها عاليًا كان دريد يبحث عن القمر الذي مال بعيدًا صوب البحر، لكنه رأى إبهام

دلعون وسبابتها تتضامان كأن بينهما قلمًا، ثم رأى أصابعها تتلاعب كأنها فوق الكيبورد، فهمس متسائلاً: « ماذا تفعلين؟»
قالت: « أكتب. جرّب أن تكتب على السماء.»
« وماذا تكتبين؟»
سأل وهو يرفع ذراعه عاليًا، فصدحت: « دلعون.»
وكانت أصابعه قد بدأت تكتب، فسألت: « وأنت ماذا تكتب؟»
« دلعون.»

الفعل السَّردي هنا يتمثّل بالكتابة، والكتابة تتجه نحو استنساخ العنوان «دلعون»، ويسهم في الكتابة هما «دلعون» الصغيرة و «دريد» الذي شهد عصر الدلعونتين وشاء الاستئثار على نحو ما بالأخيرة، إذ تتحوَّل الخاتِمة أو الطريقة التي يسدل بها الرّاوي الستار على حفل الإقفال إلى علامة اسمية تعيد إنتاج فضاء العنونة، على نحو يذكِّر بالموت والنِّهاية فدال «قبر» وهو يتحوَّل إلى وعاء لاستقبالهما معًا «قد يسقطان معًا / في القبر»، ودال «الموت» المتَّصِل بالدال الأول وهو يشير إلى انقطاع فضاء «اللعب» وانتصار الموت، إنما يعملان على التَّذكير بالضياع الذي هيمن على حركات الشَّخصيات كافة، ودلعون ودريد على نحو خاص، بحيث يقود الجنس بسيميائيته الإيروسية العابثة البَعيدة عن مفهوم «الحب»، بمعناه الإنسانيّ العَميق والشَّفاف إلى الموت.

وعلى الرغَّم من أنّ الرّاوي وضع احتمالية يمكن أن تقود القراءة إلى إبقاء احتمال الاستمرار قائمًا، من خلال جملة «ربما يورث دلعون جملًا»، مع أنه لم يفعل ذلك في ممارساته الجنسية السّابقة، إلّا أن فعل الانفصال وما أعقبه من فعل الخروج «ينفك أحدهما عن الآخر / يشرعان بالخروج»، يدلان على استنهاض علامة الموت أكثر من علامة الحياة، إذ إن حساسية الاتصال بين «دريد» و «دلعون» والأخريات من جنسها هي التي كانت محطّ أنظار الحكي،

وما انفكاكهما والخروج من أسر التوحُّد إلّا خروج نحو النِّهاية والموت.

إن استعادة فضاء العنونة عبر العلامة السَّردية المتمثِّلة بكتابة اسم «دلعون» فيما هو متاح من فضاء خارجي ورحب، نهض بالمقابل على تكثيف عالٍ لحركة الفعالية الإيروسية التي أخذت شكلًا فلسفيًّا، تمثَّل في معادلة الجنس بالموت في مقطع وصفي إيهامي يوحي بالانفصال مثلما يوحي بإمكانية اللقاء، ويوحي بإمكانية استمرارية الحياة مثلما يوحي بالموت.

في الخاتمة / الإقفال يتحوَّل الجسد إلى قلم يكتب «دلعون»، وتبقى الإشارة السينمائية هنا متعلِّقة بالجسد حتى وهو يتحوَّل من فاعل إيروسي إلى فاعل كتابي، إذ يتَّحد فعل الكتابة مع فعل الجنس.

تقانية السَّرد وثقافية الرؤية

حفلت الرِّواية باستخدام الكثير من التقانات السَّردية التي تنطوي على مَهارة واضِحة في اللعب بوحدات السَّرد، لكن الملاحظ أن هذه التقانات جاءت في أنْحاء كثيرة منها استجابة لثقافية الرؤية، فالرِّواية تطرح قضية – طالما استأثرت بمُنجز (نبيل سليمان) الرِّوائي – تشتغل على وضع المثقف الذي لابدَّ أن يكون له موقف من مكانه وزمانه وفضائه العالم، بوصفه الأنموذج الذي تقع على عاتقه مهمة التغيير وإسْعاد الإنسان.

إن الشَّخصيات التي استأثرت بنصيب وافِر من الحُضور في الفضاء الرِّوائي للرِّواية جاءت على العُموم محبطة ومهزومة وناقِصة ومأزومة، وناقمة على الواقع والأشياء وعلى نفسها أيضًا، تعيش فراغًا قاسيًا بالرغم من تشكيلها الاجتماعي النُّخبوي، وتشكِّل إيقاعها استنادًا إلى هذه الصورة على قدر عالٍ من الرَّتابة والقسوة والإحباط، بحيث بدت الشخصيات في مفاصِل كثيرة من حراكها الروائي وكأنها منفصلة عن المجتمع في سياقه الدينامي المتحرك.

هي على العُموم شخصيات طبقية أظهرت أمراض النُّخبة وخوائها وكذبها

على نحو ناقِد وبصراحة متناهية، عكست رؤية ذاتية وموضوعية اشتغل عليها الكاتب كثيرًا في رواياته السابقة.

الجنس الذي مثَّل الفاعل الإيروسي الأعمق في نسيج الرِّواية الفلسفيّ والثَّقافيّ فيها جاء خاليًا من الطقوس، وتمظهر تمظهرًا سياقيًّا كان فيه فاقدًا تقريبًا للعطاء الإنساني الذي يجب أن يكون عليه، ومثّل في أكثر أنحائه استجابة سريعة لرغبة أو إطفاء عابر لحرمان قديم. الجسد تمثَّل في النسيج الرِّوائي بوصفه ساحة للقهر والاضطهاد، وبدت هزيمة صاحب الجسد المقهور وكأنها نتيجة طبيعية للعلاقات الطارئة وغير الأصيلة، على النَّحو الذي جاء فيه الجنس بسيطًا وشبه مباح.

إن استِهلاك طاقة الجَسد بالتَّعذيب أو الجِنس من شأنه أن يضعف قوة الروح، بالرغم من أن صَلابة الرّوح – في هذه المعادلة – يجب أن تمنح الجسد قوة على الصُّمود والتَّحدي، لكنَّ للجسد حدودًا معينة ليس بوسعه تجاوزها. إن فكرة قهر الجسد بالتعذيب أو قهره بالجنس ليست جديدة في الإبداع الرِّوائيّ، لأنها تمثِّل ثيمة مركزية في تناول محنة الإنسان في الوجود، وبوسعنا أن نتذكَّر هنا رواية «إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟» لهوراس ماكوي التي اشتغلت على قهر الجسد بالرقص، ورواية «ارنديرا الطيبة وجدّتها العجوز» لماركيز التي اشتغلَت على قَهْر الجسد بالجنس في الإطار ذاته.

إن هذا التَّشكيل الثيمي الرِّوائي المَركزي في رواية «دلعون» هو ما فسّر طبيعة أكثر العلاقات الإنسانية والاجتماعية للشَّخصيات، التي جاءت مفككة وأنانية يغلب عليها الطّابع السَّطحي، هذه العلاقات السَّلبية التي أنتجت مفهومًا محطَّمًا للأسرة، وتمركزت الرؤية السَّردية عمومًا في بؤر الهوامش، وتكشَّفت مصائر الشَّخصيات عن غياب مرير وقاسٍ.

لعبة السَّرد اعتمادًا على هذه المقوِّمات الداخلة في صلب عملية التَّشكيل

السَّردي تقوم على آلية الشَّتات في بعثرة العناصر وتفتيت المُكوِّنات، وتغييب حساسية التَّماسُك النَّصّي الرِّوائي.

(دلعون) تجربة روائية تستعين بالمهارات السَّردية وتَعوّل عليها كليًّا في صناعة رواية مُغايِرة، على الرَّغم من أنَّ كل ما طرحه (نبيل سليمان) بشأن أزمات الإنسان ومشكلاته سبق وأن طرحها في روايات سابقة، أو ثمة الكثير ممن طرحها غيره في المدوَّنة الرِّوائية العربية.

المنظور التِّقاني الآخر الذي ينبغي الالتفات إليه في هذا السِّياق هو ذلك التلازم الذي يبدو مرَّة خفيًا وأخرى ظاهرًا في علاقة الرِّواية بالسِّيرة الذاتية، فثمة أشتات من سيرة ذاتية مغلّفة بخيوط تخييل تسعى إلى إضفاء خصائص خارجيَّة على الشَّخص المركزية، من أجل التمويه على مجتمع التلقّي وإبعاد شبح التَّأويل عن منطقة السير الذاتية، بوصف أن الرواية عمل خاص في التخييل حتى وإن نهض في مفصل مُعيَّن من مفاصله على مرجعية سير ذاتية.

اللُّعبة التي اشتغلت عليها رواية «دلعون» هي لُعبة سير ذاتية – روائية تعتمد آلية الشدّ والحلّ، التقريب والتَّبعيد، ومن ثمَّ الإحالة على السيرة الذاتية والإيهام بالسِّيرة الروائية في معادة سردية ليس من السَّهل الوصول إلى قناعة نهائية بشأنها، أو تفكيك العلاقة بين السِّيرة الذاتية والسيرة الروائية والرِّواية. إلّا أنه ومما لاشكَّ فيه أنّ لعبة الخطاب السَّردي فيها معاناة ذاتية واضحة الحرارة والانتماء، تشير – من ضمن ما تشير إليه – إلى جو داخِليّ سير ذاتيّ عميق يجتهد في قول شيء يستهدِف ربطه على نحو ما بالسّيرة الذّاتية أكثر من ربطه بسيرة الشَّخصية في الرِّواية.

ولعلَّ من المُناسب الانتباه إلى حقيقة أن الوضعَ الاجتماعيَّ والثقافي والسّياسي في أي مشهد واقعي أو سرديّ، أنما يسهم إسهامًا خطيرًا في هزيمة الشَّخصيات وتدمير مصائرها.

فرواية «دلعون» إذن وعلى وفْق هذه الرُّؤية الصِّياغية لأنموذج البناء والسَّرد والتَّشكيل هي رواية الشَّخصية بامتياز، استندت إلى المبالغة في استخدام أسلوبية المهارة الروائية على حساب التشكُّل السَّردي أحيانًا، واشتغلت في إطار التشكيل الفضائي لعناصر السرد على تفصيل المكان بحسب حركة الشَّخصية وقصّ الزَّمن على النحو ذاته.

إلّا أننا من زاوية قِرائية أخرى يجب أن ننتبه إلى أنَّ طبيعة التَّشكيل الرِّوائي للرؤيوية في «دلعون»، وإشكالية الحساسية الرِّوائية فيها، إذ خضعتها لثقافية الرؤية ومنظوراتها المتشظيّة التي سعى المؤلف إلى تَجسيدها من خلال الحَدث المَركزيّ واللامركزي في آنٍ معًا، الذي ينهَض علي فعالية مركزيَّة للشخصيات تتمثَّل بالحركة الإيروسيَّة ومقتضياتها وحاجاتها.

الرّاوي المُوازي: احتشاد الحَكْي وكثافة المَرْوِيّ

عتبة العنوان والإيهام الحروفيّ

تنفتح عتبة عُنوان رواية «اعترافات سميرا ميس – ملكة الشرق والسحر» [٦] للرِّوائي (عبد الكريم ناصيف) على إيهام حروفي، تلتبس فيه الإشارة التَّسموية بين الإحالة على التّاريخ و الالتفات إلى الرّاهن. وتتوطَّن فعالية الإيهام في «سميرا ميس» التي يشتغل فيها – بحسب المتن الروائي – اسمان، أحدهما يحيل على الملكة المعروفة «سمير أميس»، والثاني يتجه إلى امرأة جميلة من هذا العصر تسعى إلى التشبُّه بسمير أميس التّاريخية وتمثيل دورها في الرّاهن على أكثر من مستوى، واسمها هو «سميرا ميس»؛ إذ يحصل التَّداخُل في حرف الألف الذي يلحق على شكل همزة بالجزء الثاني من اسم الملكة «أميس»، في حين يلحَق على شكل ألف مجردة بالجزء الأول من اسم المرأة المُتشبِّهة «سميرا».

ويلعب الرّاوي على هذا التشاكُل والالتباس ليغذّي فكرة الشَّخصية المركزية

في الرِّواية «سميرا»، في استعادة صورة الملكة من خلال هذا التَّشابُه المفتعلَ والعيش في جلبابها بكل ما هو متاح من أساليب وسبل وطُرق وحِيل، واستخدام عصريّ للجسد بفاعله الإيروسيّ المُشتغِل على منطقة السُّلطة، لتنشئ حساسية العلاقة المنتجة بين الجنس والسُّلطة، عبر فهم عميق للدور الذي يجب أن تلعبه هذه المرأة الجميلة المرغوبة في منطقة النفوذ ضمن هذا السِّياق.

إن إصرار «سميرا ميس» على التشبُّه بالملكة التّاريخية «سمير أميس» هو البؤرة التي تمثّلها الرّاوي وتمثّلتها الشّخصية على حدّ سواء، وهو الذي شرع توجُّه سميرا ميس المعاصرة لاستعادة مجد سمير أميس التاريخية، على صيغة أخرى ترتبط بالمؤهلات الثقافية المتدنِّية التي تمتلكها؛ إذ لا تجد بدًّا من استخدام جمالها وجسدها من أجل التعويض عن التدنّي الثقافيّ، وهو سلاح أثبتت الرواية جدواه وسحره وفعاليته، حتى ولو كان على صعيد المنجز المُحدَّد بالمجد المادّي والثقافي المزيّف.

ومن أجل استكمال صورة التَّشكيل العنواني في الرواية لا بدّ من بحث في مصطلح الاعترافات على نحو ما؛ إذ إن عنوان الرواية يتدخَّل في هذا المصطلح تدخُّلًا سرديًّا يجعل مقولة الرِّواية ترتبط به على نحو ما. وتوصف الاعترافات اصطلاحيًّا - بوصفها حقلًا من حقول السِّيرة الذاتية - بأنها «سرد نثري استعادي يندفع فيه الراوي الذاتي إلى منطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذاتية، يروي فيها مثالب شخصيته وأخطاءها وخطاياها وسلبياتها بأسلوب اعترافي صريح، من دون مبالاة للمواضعات الاجتماعيَّة والقيم الأخلاقية التي يمكن أن تخلّ بها أو تجرحها، وبجرأة تتفوّق على أي حرج يمكن أن يضعه في موضع اجتماعي لا يحسد عليه يستخدم السَّرد الاعترافي الآليات والتقانات والطرائق ذاتها التي يستخدمها السَّرد السيرذاتي، غير أنه يتدخّل على نحو أعمق في طبقات الشخصية الجوّانية، ولا سيما

طبقة المسكوت عنه مُظهِرًا إياها على السَّطْح النَّصي، كما يتطابق مع السَّرد السيرذاتي في آلية التطابُق بين الراوي والمؤلّف والشَّخصية. وبهذا يمكن القول إن السَّرد الاعترافي هو سرد سيرذاتي يتقصَّد الإثارة والنقد الذاتّي وتعرية الذات، مما يجعله يدورعلى المستوى النَّوعي في فلك السّيرة الذاتية، إلّا أن الاحتكام إلى الميثاق الذي يحدده الكاتب في وصف مرويّه الذاتي هو الذي يحدد النوع السيرذاتي بين الاعترافات والسِّيرة الذاتية [٧].

يُفعَّل هذا الفضاء الاصطلاحيّ في الرواية وكأن شخصية سميرا ميس قد نجحت إجرائيّا في تقمُّص شخصية سمير أميس، أو استلهام ما هو متيسَّر ومفيد منها بحسب الحراك السَّردي للشخصية في المتن الروائي، بحيث جاز لها أن تقدّم اعترافاتها على النحو الذي وجدناه في الرواية.

تعكس إشكالية التسمية بين (سمير أميس) و (سميرا ميس) قدرًا مهمًّا من الإيهام عند الشخصية المحورية المركزية للتشبُّه بالرمز التاريخي المؤسطر، ومن ثمَّ الاندفاع المحموم باستخدام عامل الجنس من أجل تحقيق ما أمكن من المجد على أيِّ صعيد متاح، وتبدأ اللَّحظة الباثّة والباعثة على الدخول في المغامرة الرِّوائية من عتبة التّاريخ، حيث تتصفح (سميرا ميس) تاريخ جدتها (سميرأميس)، الذي يغريها بالدخول في لعبة التشبُّه والمضي قدمًا نحو معارج المجد.

ما أعجب ما تقولون! امرأة تقود الجنود وتقتحم الحصن؟» قال الملك الآشوري مستغربًا، فتابع القائد «أجل، يامولاي! لقد رأيتها بأمِّ عيني تتقدّم فرقة من رجالنا وتطبق على ثغرة في سور القلعة. كما رأيت جند الفرس يولون الأدبار مذعورين، فانتهزت الفرصة وأصدرت الأمر إلى جندنا الذين يحاصِرون القلعة، فاندفعوا وراءها وهكذا سقطت «بكتريا» التي استعصت علينا طوال هذه المدة ..

أجل، يا مولاي، كان الفصل الأول لهذه الفارسة، ولقد كانت تبدو على صهوة جوادها الأبيض في ضوء الفجر كأنها إلهة ..
بتلك القصة بدأ تعارفنا .. عفوًا أقصد تعرُّفي إليك يا ملكة آشور وسائر الشَّرق، يا سمير أميس الساحرة! فأنت لم تعرفيني ولن تعرفيني ألبتة، آلاف السنين تفصل بيننا يا أسطورة الزَّمان! لكن .. الآن أعتراف لك .. بكل صدق وأمانة أن قصتك أثارتني أيَّما إثارة وقد وقعت عليها مصادفة في أحد الكتب فبدأت أقرأ .. ولفتت انتباهي تلك الفقرة .. ثم سمرتني تلك الكلمة «إلهة» .. أجل .. أعترف لك أن عينّي تسمرتا عليها .. مسمارين تجذبهما كتلة مغناطيسية .. ما أجمل أن تغدو امرأة إلهة، بل ما أروع أن يقول الرجل عنها إلهة! وبدأ الحلم يتبرعم في داخلي .. لم لا أكون أنا أيضًا كذلك؟ لم لا أصبح مثلك، يا ملكة آشور، يا ربة العرش والصَّولجان؟

تظهر النزعة المحمومة للتشبُّه من الجملة السّاحرة التي قرأتها في سجل سمير أميس التاريخي، وتفيد بأن المرأة يمكن أن تكون إلهة في نظر الرجال، ويشرع الحلم بالتبرعم والنمو وصولاً إلى الحلم «لم لا أصبح مثلك، يا ملكة آشور؟» ويبدأ معه الحراك الإيروسي المحتدم في الرواية.

ويتعمّد الرّاوي استظهار سعي الشخصية لخلق أسطورة ثانية موازية ومقاربة عبر وعي ماثل لإنجاز مجد معين، من خلال التّدخل في تأويل الاسم وتحليله وتفسيره على النّحو الذي يناسب شخصيتها و وعيها وهدفها:

أسطورتك ملء الدنيا، اسمك على كلِّ لسان فكيف لا تلفتين نظري وبيننا وشيجة لا فصام لها: الاسم .. أجل، يا سمير أميس ..اسمانا متشابهان .. أسطورتك تقول إن اسمك يعني «الملكة الحسناء» و«سيدة البلاد» لكن المسفرين مخطئون .. هم لا يعرفون العربية .. لو عرفوا لأدركوا أن سميرا من السمر و «ميس» من «المياس» .. أنا نفسي اسمي سميرة وأمي ميس ..

ورغم أن لي أبًا وله اسم إلّا أن أبناء أبي وبناته وأقرباءه جميعًا لم يكونوا ينسبوني إلّا إلى أمي فيقولون جاءت سميرا بنت ميس.. ذهبت سميرا بنت ميس.. ثم تطورّ الأمر فصاروا يختصرون: قالت سميراميس.. فعلت سميراميس.. بذلك أصبح اسمي كاسمك تمامًا.. وهو ما جعلني منذ البداية أتتبع أسطورتك..»

إن تتمثَّل الإشارة الدّالة «أصبح اسمي كاسمك تمامًا» رؤيتها وصورتها في التشكيل الشخصاني للرِّواية، وتندفع إلى الأمام في مسار التّاريخ «وهو ما جعلني منذ البداية أتتبع أسطورتك» من أجل التوصّل بمسار الرِّواية.

التّشكيل العِماري السَّرديّ

تتشكَّل البنية السَّردية العمارية للرواية من «١٢» فصلًا، وهي دورة السَّنة المؤلَّفة من ١٢ شهرًا، ولهذا التقسيم الدَّوري علاقة بالحدث الرِّوائي من حيث إن الأحداث تبدأ من نقطة معينة ثم تؤول في خاتمة المطاف إلى النقطة ذاتها.

إن شخصية سميرا ميس تبدأ مشوار الصعود في سُلَّم المجد درجة درجة ومرحلة مرحلة حتى تبلغ أقصى ما يمكن أن تحلم به، لكن ثمة عودة أكيدة للشَّخصية إلى أصلها في نهاية المطاف، تتمثَّل في تخلّي العشاق الكبار «السُّلطة» عنها بعد أن تخفق أخيرًا في أن تكون بالقدر التأثيري الأول ذاته، من المُضي المحموم في تحقيق الإنجازات الوهمية المزيَّفَة التي تتحول إلى رما. ومما يفسِّر هذه الدائرية التي يقترحها شكل الرِّواية على شكل علامة روائية لافتة، وهو ظهور «الأم» المفاجئ في نهاية الرِّواية كدليل على عودة الأحداث بطريقة دائرية إلى البداية بعد بلوغ النهاية:

فجأة تظهر أمي عجوزًا شمطاء عجفاء محنبة الظهر، مغارية الفم، جلدًا على عظم ولا تستطيع المشي إلّا بالكاد...أجل... هي ذي أمي.. أراها قد انكمشت وتقلصت حتى صارت قفة من هم تشغل زاوية صغيرة من إحدى أرائك

الصّالون الفخم ولا أصدِّق.. يا الله!! كم أزرى بها الدهر!! كم يفعل بالإنسان الحدثان!! كنت عرفتها معرفة اليقين، لكن شيطانًا ما وسوس في صدري فجعلني استغرب واستنكر. «من أنت، يا امرأة؟» قلت وأنا أجلس قُبالتها دون أن أقترب منها أو أمدَّ يدي.

ويظلّ مع كلّ ذلك الصِّراع السردي – الدرامي قائمًا بين نموذجيّ شخصية سميرا ميس الحقيقية والوهمية، إذ بعد أن تعترف بمعرفتها لأمها «كنت عرفتها معرفة اليقين»، تسعى تماهيًا مع أنموذجها المزيّف إلى إنكارها والتشبُّث بوضعها الحالي «لكنّ شيطانًا ما وسوس في صدري فجعلني استغرب واستنكر»، وما هذا الشيطان سوى علامة على ضميرها الملوَّث المُنتمي إلى الخداع والكذب.

شكلانية الرّاوي المُوازي

تقترح السِّياسة السَّردية للرواية أنموذجًا شكلانيًّا جديدًا للرّاوي المركزي الذي يتسيّد السّرد ويقود زمام المبادرة السّردية على طول مسيرة الرواية، وهو ما اصطلحنا عليه هنا بـ «الرّاوي الموازي»، والمقصود بالرّاوي الموازي هو قيام سميرا ميس المعاصرة والشّاهدة (الراوية) برواية الأحداث لسميرأميس التاريخ وللمرويّ لهم ولذاتها على حدّ سواء، وتعمل في هذا الإطار على أن توازيها وتتشبّه بها وتضاهيها في قراءة معاصرة للتاريخ وقراءة تاريخية للعصر.

إن هذه الموازاة الشَّخصانية تمارس نوعًا جديدًا من السَّرد تنهض على المحاكاة المضاهاة والتحدِّي والتقليد معًا، إلى الدرجة التي تسعى فيها الراوية إلى الوصول إلى حالة من التَّماهي مع الشَّخصية التّاريخية على نحو من الأنحاء:

«نحن نتماهى يا جدَّتي، رغم آلاف السِّنين التي تفصل بيننا أشعر أننا نتماهى نندمج في كينونة واحِدة، مشاعرها واحدة، مطامحها واحدة، طريقها واحد ومصيرها واحد، .. منونيس يحبك ويدلِّلك .. مؤنس أيضًا يحبني ويدللني .. المال أغرقني به، الهدايا بحر أغوص فيه، العز، الجاه، كل ما أحتاج يوفره لي

بإشارة من إصبعي وبلا إشارة .. بمناسبة نجاحي، أتعلمين ما كانت هديتي؟ عقد من الماس مُرصَّع بالزمرد والياقوت.. رأيته فلم أصدق عيني ..« أهذا لي؟ » سألته « أجل، ومن أجدر بلبس الزُّمرد والياقوت من عيني الزمرد هاتين، ووجنتي الزمرد هاتين؟» وشعرت أنني بلغت وإياه الذروة، وصلنا درجة الكمال.. لكنني لم أكن أعلم مثلك أن الشَّيء إذا اكتمل بدأ بالنُّقصان .. لم يزودني مردوخ، كما زوّدك، بالحكمة، بل هي عشتار، أرادت منّي أن أكون مثلها ربة للجمال والحب والخصب.. ونسيت أن تزودني ببعض الحكمة، فساقني جهلي إلى أن أمعن في غيي ولا أتخذ احتياطاتي لدهر لم يكن يومًا إلّا غادرًا خؤونًا.»

إلّا أنَّ ثمة وعيًا أكيدًا يتكشّف في خضمّ هذه المحاولة برصد الحراك السَّردي للشَّخصية من خلال حوار ذاتي عنيف، يوقف حركة الشَّخصية نحو الأنموذج المثال سمير أميس عند حدّ معين لا يمكن تجاوزه، يتمثّل في ما أسمته بـ«نقص الحكمة» الذي يقود ضرورةً إلى الجهل، الذي يدع الشخصية تمعن في غييها ولا تحسب للزمن حسابه. وعلى الرغم من حيوية الرّاوي الموازي في تنفيذ مهام سردية غير تقليدية، إلّا أن الشخصية الراوية الموازية ما تلبث في الكثير من الأحيان أن تتخلّى عن خصوصية هذا الدور، لتعود إلى الدور التقليدي السَّردي بوصفها راويًا ذاتيّا يتحدث عن تجربته في ظلّ رؤية عميقة لخصوصية هذه الشخصية داخليًا وخارجيًّا.

تتمظهر الشَّخصيات المرافقة للشخصية المركزية عبرها ومن خلالها، فهي المورّد الأساسي لهذه الشخصيات بحسب درجة علاقتها بكل شخصية منها، وهي التي تحدد دور كل شخصية وقيمتها ومساحة عملها في الرواية. تنتشر على المساحة الأوسَع من حقل عمل الرواية ما يمكن أن نسميه بشخصيات السلطة، وهي على التتالي صعودًا في القيمة السُّلطوية والرَّسمية وأوليَّة العلاقة مع سميرا ميس: صاحب الرفعة (مؤنس) / صاحب النَّبالة (يونس)/

صاحب السعادة (إيناس)، الذين يتعاقبون على الدُّخول في العالم الجنسي لسميرا ميس، وتنفيذ ما تحلم به ثمنًا لذلك.

إذ يبدأ (مؤنس / صاحب الرفعة) باكتشافها ووضعها على طريق المجد المرتهن باحتكار جسدها، وما أن تنتقل إلى (يؤنس / صاحب النبالة) حتى تتوافر على فرصة أكبر يتخلّى عنها فيها مؤنس، ليقودها يونس إلى مصير جديد أكثر انفتاحًا على حلمها بالمجد، وصولًا إلى (إيناس / صاحب السَّعادة) الذي يقنصها ويوفِّر لها فرص أفضل بعد أن يتخلّى عنها الصاحبان السّابقان.

ولا شَكَّ في أن استراتيجية التّسمية لشخصيات السُّلطة قد خضعت لجناس واضح ومقصود «مؤنس / يونس / إيناس»، وتشتغِل على الدَّلالة التّقليدية لمعنى الأنس المرتبط بالجنس والمتعة والسُّلطة، وفي الوقت نفسه تحيل على التشابه في المضمون حتى ولو اختلفت السماء جزئيًّا.

يكشف هذا المشهد الطريقة التي تكررت مع الثلاثة حين تتحوّل من أحضان سابِق إلى أحضان لاحق من أصحاب الرِّفعة والنبالة والسَّعادة، حتى تبلغ صاحبَ السَّعادة وهو المهجع الأخير لها حيث تبدأ بعده العدّ العكسي.

إن استغراقها في المتعة لا يفصلها عما تنطوي عليه هذه المتعة من مجد منتظر على يد رجل السلطة، إذ يحصل مزج سردي عميق بين لذَّة الجنس ولذّة قرب الوصول إلى حلم المجد وتحقيق المعجزات. أما شخصيتا العاشقين الطائرين «غيث» و«مرهف» فتمرّان من خلال فراغات في العلاقة مع شخصيات السُّلطة الثلاث، وتأخذ علاقتها الجنسية بهما مناخًا آخر لكنه يدخل إطاريًّا في السِّياق ذاته، إذ فضلاً على المتعة الجنسية فإن سميرا ميس توكل لكلّ منهما دورًا مكمِّلًا لترتيب ديكور شخصيتها من النّاحية الثقافية والأدبية والأكاديمية، بحيث تبدو شخصيتها وكأنها قد ترتَّبت ترتيبًا ماهرًا شيَّدت فيها المجد المحلوم به المعرض عن عقدة النقص من الوجوه كلّها ومن دون أي نقص.

سيكولوجية التعويض وعنف التَّخييل السَّردي

تنطوي المقولة الرِّوائية المركزية في الرِّواية على سيكولوجية التعويض الذي تشتغل عليها شخصيات الرِّواية عمومًا، من خلال الثنائية المكانية المستوعبة للحراك السَّردي لهذه السيكولوجية المتمثلة بـ «القاع / القمة»؛ إذ إن الكثير من الحوارات والمونولوجات الداخلية تكشف عن جشع أكثر شخصيات الرِّواية ولهاثهم المحموم وراء المال، جرّاء الفقر المدقع الذي عاشوه في حياتهم. وربَّما تشكَّل شخصية يونس (صاحب النبالة) الأنموذج الأوضح لمثل هذا العدو السَّريع والكثيف نحو جمع المال بلا حدود، وتصف سميرا ميس هذه المسألة على نحو يكشف لها عن درس غزير في هذا المجال يقدِّمه لها ويدعوها إلى السَّير على خطاه، لأنَّ المال بحسب أطروحته هو الباقي:

يجب أن نجمَع الثروات، نكدِّس الأموال قال: « ذات ليلة ونحن نرشف كؤوس الوسكي ونتحدَّث عن كلِّ شيء : الماضي، الحاضر، المستقبل فاتحًا لي قلبه على مصراعية هي فرصة علينا أن نستغلَّها أحسن استغلال أو ضاعت منا وعدنا فقراء.» وهل كنتم فقراء؟ سألته وأنا أتذكّر ما روى لي مؤنس عن فقره المدقع هو الآخر. « بالطبع كل من ترينهم حولك الآن، أموالهم لا تأكلها النيران، كانوا فقراء بل مدقِعين ... كلهم جاؤوا من تحت التحت، من قاع القاع ليقفزوا إلى فوق الفوق، إلى قمة الهرم ». «لكن كيف؟» سألته وكلي توق لأن أعرف علني أصبح منهم.

بسيطة .. البلاد غنية .. ثرواتها كثيرة .. بحر لا ينضب ومع البحر حسبك فقط أن تمدي يدك وتغرفي، وهكذا، من خلال البوح والاستجرار، علمت أنه حصل على ثروة كبيرة، مُزارِع في الدّاخل، مشاريع هنا، مشاريع هناك، أرصدة كبيرة في المصارف العالمية ، حيث لا حَسيب ولا رقيب .. لكن ما لفت نظري أنه كان عكس مُؤنِس يتكلم عن الأخذ فقط لا العطاء، الجمع لا الإنفاق ... كما

بتُّ على يقين أن القرش الذي يدخل جيبه لا يخرج، لكأن خوفه من الفقر كان ما يزال يمسك بتلابيبه فلا يدعه يخرج من جلده القديم ذاك.

إن المشهدَ هنا مركَّز إلى درجة كَبيرة فيما يتعلَّق بالكَشْف عن حقيقه هذه الطبقة وسايكولوجيتها، فضلًا على حساسية الحراك الاجتماعيّ التعويضيّ بين القاع والقمَّة، بحيث تكون هذه الخصيصة عامة تشمَل الجميع، على النَّحو الذي يبقى فضاء الفقر مهيمنًا على الشَّخصية حتى وهي تنعم بخيرات لا حدودَ لها، وكأن الجلد القديم يُسيطِر على الأنموذج الشَّخصاني ولا يدعه يغادره أو يجرؤ على نزعه.

إن سيكولوجية التعويض هنا تؤثِّر عميقًا في الطبيعة الدّينامية للسَّرد؛ إذ تحرِّض السَّرد على شكل من العُنف التَّعبيري السَّردي الذي يحشد الحَكْي في منطقة ضيّقة واحدة، ويدمج مقوماته في مسار تعبيري مركّز، ضمن دائرة سردية لا تتيح فرصًا كبيرة لتجلّي فضاءات جديدة تسهم في إغناء المسيرة السَّردية في الرواية. لا شكَّ في أن إشكالية الخروج من القاع الاجتماعي والنقمة عليه تدخل في إطار قضية سايكولوجية نفسية، ذات صِبغة تاريخية واسعة تسمح طبيعة أنظمتنا في المنطقة وشكل فعالياتها وأنموذج حساسيتها على حُضورها الكبير واشتغالها، بحيث تدخَّلت في الرِّواية تدخلاً ربَّما زاد حتى عن حاجة الروِّاية، وهو ما يؤكِّد عنف التخييل السَّردي الذي عمَّق هذه الصورة في معظم مَشاهِدها، ويشتغل الجنس في هذه الفعالية بوصفه معادلًا وموضوعيًّا يسهم في تأليف هذا الأنموذج على هذا النَّحو.

تنتج هذه الإشكالية عنوانًا عريضًا يمكن أن تطمئن إليه القراءة في سياق رؤيتها لإنتاج أفق توقُّع ما، هو (جنون الهرب من القاع والانتهاء إليه)؛ إذ إن دورة الرِّواية وهي تنتهي بسميرا ميس إلى نقطة البداية، ما هي إلّا إشارة إلى أن المصير القادم لكل شخصيات الرِّواية يؤول إلى هذا المآل حتمًا، وكأن

القضية تخضع لقانون تاريخيّ لا يقبَل الخطأ مهما بلغ الابتعاد عن القاع شأوًا بعيدًا نحو مدرج القمّة.

الطريقة الحكواتية في السَّرد

تشتغل الرِّواية على طَريقة مريحة في انسيابيتها السَّردية الحكائية، يمكن وصفها بالطريقة الحكواتية التي تخلص إخلاصًا كبيرًا لجوهر الحكاية وتفاصيليتها، ويمكن أن يشمَل هذا الوصف السَّرد الرِّوائي في الرِّواية من أوَّلها إلى آخرها، ثمة إصرار عميق على أن الرِّواية بالدرجة الأولى حكاية مثيرة تحتفظ بطاقتها الحكائية حتى آخر لقطة فيها، وهذا الفضاء الأسلوبي ينطوي على انتماء نوعي لجذر الحكاية وطريقة قولها وتلقّيها في الوقت نفسه ويمكن على سبيل المثال انتخاب هذا المشهد الذي يتوافر على نوع خاص من التوتُّر الانفعالي بين سميرا ميس وصاحب الرِّفعة، بعد أن ذهبت رياح سميرا ميس باتجاه جديد بعيد عنه، إذ يتَّضح تمامًا الأنموذج المشهديّ الحكائيّ في سردية الحال الروائية:

كان صاحب الرفعة قد أوقف راتبي وكان على حق.. أنا لم أستطع لومه ألبتة .. خدماتي له توقَّفت منذ زمن طويل وهو يدفع لقاء تلك الخدمات.. ألا يقول سبحانه «أعطوهنّ أجورهنّ؟» إذن لماذا يدفع الآن؟ هو من التقيت في مكتبه بصاحب النبالة، لاحظ شيئًا، تابعه فعرف التطورات، كان يتصل بي، يسألني.. وكنت بطبيعة الحال، أنكر، فما أنا من تجود بمعلومة عن رجل لرجل، لكنه طويل الباع واسع النُّفوذ، باستطاعته أن يعرف عني ما أريد وما لا أريد. وهكذا ما أن عدت من شهر عسلي، حتى رن الهاتف «حمدًا لله على سلامتك، يا سميرا ميس! أعجبتك مدينة البحر؟ استمتعت هناك؟» لكنني لم أكن في مدينة البحر تلجلجت قليلًا ثم تماسكت. «أعلم .. أعلم. » .. قاطعني ضاحكًا ضحكته العالية تلك .. « كنت في بلدة قريبة منها .. عيوني كثيرة، يا صغيرتي، وهي ترى .. لكن .. لا بأس .. أنا مسرور لسرورك .. سعيد لسعادت .. فقط أريد أن

أخبرك .. الآن أتحلَّل من مسؤوليتك .. وكما طرد الجديد القديم على الجديد أن يتحمّل مسؤولية القديم .» وأسقط في يدي .. نبرته نبرة العارف بكِّل شيء، حسمه حسم الواثق مما يقول فلماذا الإنكار؟

تلعثمت لحظات ثم قلت .. لكن نظلُّ أصدقاء .. أنت تعلم مكانتك في قلبي .. أعلم .. مثلما هي مكانتك أيضًا .. سنظل أصدقاء .. حميمين أيضًا، أعدك .. هواتفي عنك، مكتبي تعرفينه وأنا في خدمتكك، فقط لي رجاء. «مري .. كل ما تأمرين به ألبيه ». « يونس هل يعرف شيئًا عنا .. أقصد علاقتنا؟» سألته كي أحسم الشَّكَّ باليقين « هو يشك » أجابني على الفور «رآك عندي، وأنت تعلمين صوفتي حمراء.» ثم ضحك دون أن يكمل إذن رجائي / مائة شك ولا يقين واحد .. إن سألك لا تخبره شيئًا. » هذا وعد لا أخبره بشيء.

وعلى الرغم من أن الحكاية المُتجّلية هنا لها بطانة يحتفظ بها طرفا الحوار الدّائر في قلب المشهد، إلّا أن السِّياق الحكائي المعروض على شاشة التلقّي هو الذي يهيمن ويطرح أسئلته ويجيب عليها معًا، إذ يجري ترتيب المشهد على وفق حاجة الشَّخصيات لإرساء قيم معينة تتفق عليها، في ضوء حساسية العلاقات وطبيعتها وكيفيتها، وهي تكشف أنموذجها عبر كل ما يجري من حوار ووصف وسرد. تتميّز هذه الطريقة الحكواتية في السَّرد بأسلوبية الحشد الحكائي، القائمة على رواية كل ما أمكن من التفاصيل والجزئيات والأحداث التي لها قرابة من الحدث المركزي، أو حتى التي يبتعد عنها جزئيًّا، على نحو غاية في التركيز والتَّكثيف والتَّمكين والتزمين، بحيث يبدو الحدث وكأنه كتلة واحدة محتشدة في إطار بنيوي متموضع في شبكة حكائية واحدة، تجري على نسق واحد وتتمظهر بمظاهر موحّدة.

إلّا أن ما يتَّسم به الزَّخم الحكائي الهائل الذي يتركِز في حقل السَّرد هو خاصية المتحور الدّائري حول مركزية الحدث، بمعنى أن هذا الزَّخم الحكائي يثير حصيلة كثيفة من الحراك السَّردي، لكنه لا يفضي إلى مساحة حدث

واسعة؛ إذ تبقى مساحة الحدث تدين بالولاء شبه الكُلّي للشخصية المركزية وهي تمارس دورًا واحدًا تقليديًّا في رسم صورتها وتشييد أنموذجها.

وهو ما قاد ضرورة إلى ضيق مساحة الأحداث مقابل تدفق الحكي واسترساله وتدبيجة، بطريقة حكواتية مثيرة وقريبة من فضاء التلقي، على النَّحو الذي توهم بقرب الحدث من حساسية واقعية، واقعة ضمنًا تحت بصر التَّلقي وملاحظته. أي كأنها تنقل حدثًا واقعيًّا تتوافر للمتلقي أولياتٌ عنه.

ومما يلاحظ أيضًا في إطار التَّشغيل النَّوعي لعناصر السَّرد الروائي هو تغييب المكان والزَّمان، فالزَّمان من السَّردي متعالٍ على الموضعة والتحديد، كما هو حال المكان الذي تتردد فيه أسماء مدن ذات طبيعة رمزيَّة مثل «مدينة البر / مدينة البحر / بلاد الواق واق...إلخ»، ويمكن تأويل ذلك في منطقة المسكوت عنه الذي تتطبق فيه الحال الروائية على أي مكان وفي زمن من واقعنا وتاريخنا المعاصر، لكنَّه في الوقت عينه لا يشير إلى زمن بعينه ولا مكان بعينه.

يمكن لفضول القراءة أن يتساءل عن إمكانية استخدام تقانة الهاتف الجوّال، الذي كان سيغيِّر – ربما – بعض الأحداث ويتجه بها اتجاهًا آخر، إن فضاء الأحداث يشير على نحو ما أنها لا تبعد كثيرًا عن العصر الذي نعيشه بما انطوى عليه من إمكانات حضاريَّة متقدِّمة، فلماذا ابتعدت الرِّواية عن تثمير طاقة الهاتف الجوّال وتقانة الإنترنت، التي كان لها – ربَّما – أن تفتح الرواية على فضاءات أوسع وأكثر حساسية وإثارة فضلًا على تطوير بنية الحدث واستراتيجية الحكاية.

إشكالية الحبِّ والكراهية في الخطاب الروائي: قراءة سايكو – سيميائية مدخل في الرؤية والمنهج

تنفتح إشكالية الحبِّ والكراهية بِمعانيها المتشظِّية على (العام والخاص والنوعي، المتخفّي والمتجلّي، المباشر والعميق، العلمي والمَوروث –

شَعْبي، الظّاهر والمَسكوت عنه، المحدود والمُطلَق) على مَناطق معرفية وإنسانيَّة وثقافية وعلمية وأدبية وعاطفية لا حدود لها؛ إذ هي تتدخَّل في أدق الشؤون الحيوية المشكِّلة لحياة البشر وأكثرها شيوعًا وانتشارًا وتداولًا، بحيث لا يمكن أن تتخلّى معرفة ما عن الانشِغال العميق بفضائها الإشكالي هذا مطلقًا.

لذا فإن مُناخ تلقّي هذه الإشكالية وقراءتها ومعالجة فضائها في النَّص الروائي خاصة لا يستقيم بالاستناد إلى منهج بعينه، بل يتعيَّن على القراءة التي تسعى إلى التصدّي لها والتوغُّل في متاهاتها، أن تسخِّر ما أمكن من سعةٍ حرَّة في الرؤية، وعمق مُنفتح في المنهج لهذا الغرض.

وعليه فإن اقتراح قراءتنا لمباشرة الإشكالية وتلمُّس فتنتها السَّردية ومغامرتها الجمالية بحساسية رؤياوية منفتحة تتقصّى الحدود وتتقصّى أثر المعاني المتشظِّية، و وعي منهجي كفء يأخذ بأسباب المناخ السّايكولوجيِّ المُقترِن بالمناخ السّيميائي، يُثبت جدواه من خلال فهم وإدراك قيمة الحَراك الإشكالي و (الجدلي) في مفهومي الحب والكراهية، بوصفهما مفهومين يشتغلان بعمق وامتداد وفعالية على السِّياق النَّفسي، ويتكشَّفان في الوقت نفسه عن تجوهر علامي خاص ونوعي يتوغل في باطِنية السِّياق النَّفسي وتشكيلاته ومقولاته، ويشتغل على رِفْده بطاقة كثيفة من خِصب المعنى الرِّوائي الذي لا يتأكَّد ولا يتماثل للانكشاف إلّا بفعل القراءة الحيَّة التي تنهض على الممارسة القرائية الحرَّة الغائرة في رَحابة الطَّبقات النَّصيَّة وأرجائها ومَدياتها.

لعلَّنا إذا ما أردنا أن نقارب مفهوم الحب، وهو المفهوم المتعدِّد والمتنوِّع والخِصب المكتظُّ بالدَّلالات والرُّؤى والحيوات والقيم والحساسيات، فإن علينا أن نذهب بعيدًا في الحلم الإنساني منذ أقدَم العصور؛ إذ إن أول بَذرة حياة على الأرض ما كان لها أن تنمو وتستمر بحيث نكون نحن نتاجها الآن

من دون توافر هذا الحب، لذا فكيف يمكن لتعريف أو مفهوم أو مصطلح أو مقولة أو نظرية أو كلام أن يعبِّر عن جوهره ويحيط بحدوده ويشير إلى شكله وأنموذجه، من دون أن يعترف ضمنًا بأن ما يقدِّمه ناقص دائمًا وبحاجة إلى مزيد من الرِّفد والإثراء والضخِّ، حتى يمكن لمثل هذه المُقاربات أن تتماثل لقدر مُعيَّن من الاستواء والصَّيرورة والقدرة على التدليل، على النحو الذي يجعلنا بإزاء الحب وجهًا لوجه ؟

هو قطعًا أكبر من كلِّ ذلك وأوسع وأكثر عمقًا وخِصبًا ودلالة وتنوُّعًا وشساعة ومعنًى وحساسية ورؤيوية وشعرية، إلّا أن إمكانية رصد أحواله وقضاياه وحالاته وتجلياته – معرفيًّا وعلميًّا وأدبيًّا وسرديًّا – لا يغضّ من قيمته العليا هذه، بل يحوِّلها من معرفة متعالية تتحرَّك في السُّقوف البُرهانية العُليا للعقل البشري أو ما بعد ذلك، إلى معرفة بشرية قابلة للتداول والممارسة والفعل والاحتفاء والتكوين والشُّيوع، تبدأ بالشعور التعبيري البسيط والعفوي والبريء وتنتهي بالحَدْس. يتحدث باراسيلوس في هذا السياق عن الحب بقوله: «من لا يعرف شيئًا لا يحبُّ أحدًا .. ومن لا يستطيع أن يفعل شيئًا لا يفهم أحدًا .. ومن لا يفهم شيئًا لا قيمة له، ولكن من يفهم، فإنه أيضًا يحب ويُلاحظ ويرى .. وكلما ازدات المعرفة بشيء، عظم الحبُّ .. وأن أيَّ إنسان يتصوَّر أن جميع الثمار تنضج في الوقت نفسه الخاص بنضج الفراولة لا يعرف شيئًا عن العنب[٨].»

فالمَفاهيم المُتعاضِدة والمُتشابِكة والمُتفاعلة والمتناسِلة، المُحتشِدة في فضاء هذا القول على هذا النحو: «المعرفة» و«الاستطاعة» و«الفعل» و«الفهم» و«القيمة» بتعاشقاتها الفلسفية والنفسية الظاهرة والباطنة، هي التي تقود إلى إنتاج هذا الكائِن العصيِّ على التحديد الذي يكون بوُسعه أن «يحب ويلاحظ ويرى»، في السَّبيل إلى تركيز المعرفة ومضاعفة كَثافة حضورها في الأشياء والمَديات والمَوضوعات والرُّؤى، على النحو الذي ينعكِس على

النُّهوض والارتفاع بعظمة مفهوم «الحبِّ» إلى أعلى مستوى مُمكِن. ولا شك في أن الوقت الخاص (بنضج الفراولة) في نطاق هذا التَّشبيه السّيميائي الدّال لا يُشبِه أي وقت خاص آخر لنضج أية فاكهة أخرى، فللحبِّ موعدُه و وقته الخاصَّ وحاله ومزاجه وقَدَره، الذي لا يمكن أن نقارنه بأي موعد و وقت وحال ومِزاج وقَدَر آخر مهما توهمنا ذلك أو حاولنا تبسيطه.

حين يصف إريك فروم الحب بأنه موقف[٩]، فإنه لا بدَّ ينطلق من ثِقَل هذه المقدِّمات ليرتفع بالمفهوم إلى مَرتبة الموقف، هذا الموقف العام والكلِّي والشامل الذي يتوزَّع على مساحات لا تُحدُّ، في ظلِّ وجود حبٍّ للأبوين، للأبناء، للإخوة، للأصدقاء، للناس الآخرين بشتّى صنوفهم وأشكالهم ودرجة قربهم من الذات القادرة على الحبِّ والمهيأة لممارسته بقوَّة اعتقاد المفهوم وصلاحية رؤيته، إلّا أن الحبَّ بين الرجل والمرأة يأخذ حيزًا مفهوميًّا وديناميًّا وفلسفيًّا – وحتى شعبيًّا – أكبر وأكثر حضورًا في السِّياق الاجتماعي والذاكرة الاجتماعية والحلم الاجتماعي.

إن المظهَر الجوهريَّ لحب الرجل والمرأة يتمثَّل بتجلِّياته الجنسية بالدرجة الأساسية، وغالبًا ما يوصف هذا الحب بـــ «الحب الجنسي، إنه سعي إلى الاندماج الكامل، للاتحاد مع شخص آخر [١٠]»، وهو في إنجازه الاتصالي يمثِّل «الانهيار الفجائي للحدود التي توجد حتى تلك اللحظة بين غريبين [١١]»، وينتهي في فضاء هذه اللحظة إلى حقيقة أن «الاتحاد الجسماني يعني قهر الانفصال [١٢]»، والتوحُّد في لحظة شعورية خلّابة تجسِّد أعلى درجة حبٍّ ممكنة.

لا يتوقَّف مفهوم هذا العطاء الجنسي عن إنتاج الشُّعور العميق بقهر الانفصال فحسب، بل قد يتكشَّف عن طاقة ذهاب أخرى إلى الجهة المعاكِسة والمضادَّة لهذا الشعور وهو «الكراهية»، حين يتحدَّد مصير الحبِّ الجنسي في أضيق منطقة

معهودة في هذا السِّياق متمثِّلة بحدود السَّرير، فالحبُّ الجنسيُّ يجب أن يكون قادمًا أساسًا من منطقة حبٍّ كليَّة لا حدود لها، تتدخَّل في صياغة الإنسان على نحو أنموذجيٍّ ورحْب وحيويٍّ يُزاوِج بين المنطقية النظرية للمفهوم والمنطقية السلوكية القائمة على التَّجربة والممارسة والفعل أيضًا.

إذ يجب أن يجري «الحديث عن الحياة الشخصية للإنسان، وعن آماله وأشكال قلقه وإظهار نفسه، وكأن له جوانب طِفلية، وإقامة اهتمام مُشتَرك عبر العالم، كل هذا يؤخذ على أنه قهر للانفصال. وحتى إظهار غضَب الواحِد، وكراهيته، وإحباطه الكامل، يؤخذ على أنه صميمي وربما يشرح هذا الجاذبية الفاسدة بين الشَّخصين المتزوِّجين كلّ منهما نحو الآخر، الذين لا يبدوان على عَلاقة حميمة إلّا عندما يكونان في السَّرير أو عندما يجدان متنفسًا لكراهيتهما وغضبهما المتبادلين [١٣].»

إن الجاذبية التي ينتجها الحبُّ الناضِج هي جاذبية مُثمرة وذات صلاحية عالية وكفاءة متينة تعزِّز المنطق النظري لمفهوم الحبِّ، على العكس من تلك الجاذبية التي ينتجها الحبُّ المريض الذي لا ينتج سوى جاذِبية فاسِدة، يمكن أن تعزِّز المَنطق النظري للمفهوم المضاد (الكراهية).

من هنا تتسع الرؤية وينفتح النظر إلى كليَّة مفهوم الحبِّ الذي يتمركز فعله الأساسي في منطقة الجنس، الذي يجب دائمًا أن يتَّسع خارج حدود السَّرير ليشمل الحياة بأسرها، فمثلًا «إذا لم يكن الحبُّ الجنسي أيضًا حبًّا أخويًّا، فإن هذه الرغبة لا تُفضي إطلاقًا إلّا إلى وحدة لا تزيد عن الشُّعور العِربيدي المؤقَّت العابر [١٤]»، الذي ينتهي ويموت وينمحي وتخمد فعاليات الإنسانية في حدود المنطقة الضيِّقة (السَّجنيّة) المَحصورة بين أضلاع مستطيل السرير.

ولا شكَّ في أن فَرادة تجربة الحب وأنموذج خصوصيته المعبِّرة عن خلاصة مفهومية عميقة، تتمثَّل في أن «الحب هو تجربة شخصية لا يمكن

أن تكون لدى كل إنسان إلّا بنفسه ولنفسه [١٥]»، على النحو الذي لا يمكن تقييدها بتعميمات تنتهي إلى إمكانية إصدار أحكام نهائية بشأنه، أو إمكانية تقديم وصفات جاهزة لتعلُّمه والتدرُّب على إتقان فنونه. ربما تتفق هذه الرؤية المفهومية للحب مع الرؤية العربية؛ إذ «نظرت العقلية العربية دائمًا إلى الحب على أنه سلوك فطري، يكاد يتمتَّع بوجود مُستقلٍّ، وأن تجربة الحبِّ تكتسب قدرًا من الاستِقلال حتى عن أطرافها، بقوَّة ديناميكيتها الخاصة وتقاليدها المأثورة المستقلة [١٦]»، التي تجعل منه كيانًا خاصًّا له عالمه وقضاؤه ورؤيته على نحو لا يمكن التدخُّل في صياغته والتحكُّم في مساراته.

عتبة العنوان الروائي وسِياقات الإحالة على المفهوم

عتبة العنوان الروائي لها خصوصية نوعية في سياسة العنوان وإستراتيجيتها قياسًا بالأجناس الأدبية المختلفة والأنواع السردية الأخرى، فالعمل الرِّوائي – بحكم طبيعته البنيوية الخاصة – ينطوي على هندسة عالية وتركيز استثنائي في رسم صورة الفضاء الحاوي وخلفياته ومقارباته ورُؤاه، على نحو لا يمكن فيه أن يكون العنوان اعتباطيًّا وسريعًا وبسيطًا، أو لا يحظى بأهمية استثنائية قصوى، على الصَّعيدين التَّركيبيِّ والسّيميائيِّ .

هذه الأهمية التي يمكن أن تحدِّد الكثير من ملامح قوَّة العمل وصلاحيته السَّردية قد يكون بوُسعها أن تجيب عن حُزمة مهمة من أسئلة الرواية، لذا فإن كتّاب الرواية غالبًا ما يُعنون بعناوين رواياتهم عناية كبيرة على صلة برؤيتهم البنيوية والجمالية والفلسفية للتشكيل الروائي، ويسعون إلى أن يكون العنوان حاملًا سيميائيًّا كثيفًا لمشروع التَّجربة الروائية في العمل.

رواية «يصحو الحرير» [١٧] لـ (أمين الزاوي) تقدِّم عنوانًا بسيطًا جدًّا على صعيد تركيبه النحوي؛ إذ يتألَّف من فعل مضارع لازم «يصحو» وفاعل «الحرير» فقط، لكن تركيبيته السيّميائية تنطوي على قدر عالٍ من العلامية

والانفتاح والتعقيد خارج سلَّة الإيهام النحوي، تبدأ من عتبته البلاغية الاستعارية ذات المدلول المَجازي الرمزيِّ، وتغور عميقًا في لعبتها العلامية.

الفعل «يصحو» بحركيته المُضارعة اللازِمة التي تكتفي بالفاعل ولا تحتاج إلى مفعول به يُكمل تشكيلها التعبيري على النحو الذي يَشي باكتفائها واستقلاليتها، هذا الفعل المؤلَّف من مقطعين إيقاعيين متماثلين «يص – حو» يفتح الفضاء الدَّلالي على ثُنائية الحُضور والغياب بمعناها الجدلي المتوالد؛ إذ إن «الصحو» يقتضي ضرورةَ وجود سابق يتمثَّل بـــ«نوم/ غياب/ غفوة/ عدم انتباه/ لااكتراث.....»، يتطلَّب من فعل الصَّحو النُّهوض بمهمة الكفِّ عن النوم أو الغياب أو غيرها مما يندرج في حكم هذا السِّياق الدَّلالي، والانتقال إلى حالة من الانتباه واليقظة والحضور والاهتمام الذي ينقل حساسية الفعل من وضعية إلى وضعية مختلفة تمامًا، ويُسهم في خلق توجُّهات جديدة للحَراك السّيميائي في فضاء الدّالِّ وهو يمضي نحو مناطق دَلالية أخرى.

فضلًا عن أن فعل الحكي الذي يَعِد به العنوان عمومًا بوصفه عنوانًا لمَحكية روائية لا يمكن له أن يتجسَّد فعلًا إلّا في سياق (يقظة)، لأن (اللايقظة) تعني توقُّف اللسان عن الحكي، والسرد عن التمظهُر، والحركة عن التجسُّد. أما الفاعل «الحرير» المكتفي بقوَّة فعله اللازم، فإنه يذهب إلى شبكة واسعة من الدَّلالات المرتبطة بتاريخية وجغرافية هذا الدّالِّ العميق، ويتوجب على قراءتنا أن تلتقط الإشارة السيميائية المختارة هنا، التي تشتغل من دون سواها في حقل التشكيل الدَّلالي السَّردي التـي تتوجه إليه عتبة العنوان.

لا بدَّ من الاستعانة – في تذليل صعوبة هذه المهمة التي تبدو وكأنها شاقة – بالمتن الرِّوائي الذي يمكن أن يطلق إشارة ما، يكون بوُسعها – إذا ما التُقطت جيدًا – أن تحلَّ هذا اللغز وتفكَّ تداخل هذا الإشكال السّيميائي وتُحاوِر أسئلته برَحابة، وتقود القراءة إلى مسار منتج يتناسب وطبيعة المقولة الروائية

التي تجتهِد هذه المَحكية الرِّوائية في وضعها موضع القراءة، والإغراء بتداوُلها والانغِماس في مائها، بوصفها البيان الأمثل للتلقّي والحوار والسِّجال.

تتمثَّل هذه الإشارة – وربما الوحيدة واليتيمة في متن السَّرد – بالجملة الآتية التي تسرُدها حروف – الزّين، والمَرأة التي تتسلَّط على مقدَّرات السَّرد وتهيمن على مجرياته وفضاءاته بوصفها الشخصية الروائية المركزية في الرواية، التي تصف حركة (وعيها ولاوعيها) داخل فضاء إيروسي عالي النبرة، سواءً في كَثافته الإيحائية أم تَصريحاته الخشنة الدالَّة:

أقوم، أسير حافية، أفتح ثانية الباب المؤدي إلى فُسحة السَّطح، الرجل والمرأة الوحشية أطفآ الضوء، مثلي ربما سال لعابهما واعترقا عرقًا شديدًا فناما نوم العسل والحرير (١٨).

فالأفعال السَّردية «أقوم / أسير/ (حافية)/ أفتح» المتَّجهة «إلى فسحة السَّطح» بحثًا عن هواء آخر منقذ، في انفصال مؤقَّت من سجن المكان (الغرفة) وانفتاح حرٍّ على الخارج المطلق، تتصل بالمشهد السينيمائي الذي كانت تتابعه بشغف إيروسي ضاغط «الرجل والمرأة (الوحشية) أطفآ الضوء»، إيذانًا بانتهاء حفل المشاهدة ذي اللذَّة البصريَّة في منطقة السّارد الذّاتي، وابتداء حفله (الاستمنائي) الخاص المقترن بالحال المَشهدية «مثلي ربما/ سال/ لعابهما/ واعترقا/ عرقًا شديدًا»، على النحو الذي ينتهي فيه المقام إلى النوم – اللاصحو «فناما»، ذلك النوم الغريزي والممتلئ الموصوف بـــ«نوم العسل/ والحرير».

هنا «الحرير» ينغرز في «نوم» معطوف على «العسل» حيث يأخذ الكثير من حساسيته الدَّلالية ويمنحه من حساسيته في نفسه، على النحو تتكشَّف فيه سيميائية «الحرير» عن علامة انتعاش تعقُب نهاية المتعة وهدوء اللذَّة، وتتحمَّل دَلالة غارقة في إيروسيتها.

بمعنى أن دَلالة عتبة العنوان – بمعرفة هذه الإشارة السّيميائية المنتزعة من

براثن المتن الحاكي – تتمحور حول فضاء إيروسي متشنِّج تعزِّزه كلُّ أحداث الرواية، فتُحيل سيميائية العنونة «يصحو الحرير» على استثارة دائمة لحركة اللذَّة الإيروسية التي لا يُراد لها أن تهدأ أو تستكين، عبر فعل الصَّحوة الذي يجعل «الحرير» في حالة توقُّد واستِفزاز وحَراك لا يقف عند حدٍّ.

ولعلَّ ولوج فضاء المتن الروائي المشغول بسؤاله الإيروسي حتى الرَّمق السَّردي الأخير، وتلمُّس حكايته المتكشِّفة في كلِّ طبقة من طبقاته عن عنقود حكايات مغذية ورافدة، وإدراك مقولته الحافلة بالتجريح والنداء، والضجيج الصادم ونعي الأحلام الطّوباوية والتطلُّع إلى (الآخر) المُستقطب، والانشغال بهُمومه السَّردية والتوحُّد بحساسيته، في ظلِّ قراءة لا يمكن أن تكون محايدة قطعًا قَدْرَ ما يجب أن تكون حادَّة من أجل حوار ممكن وسِجال مُحتمل. أقول لعلّ ذلك من شأنه أن يدرك انفتاحات المعنى الروائي ويفهم سرَّه المُراوغ وهو يَدهم الحواس بغتةً، ويجعل منه مفتاحًا من المفاتيح التي يكون بُوسعها كسب حبِّ النص وكرهه في آنٍ معًا.

عتبة الإهداء والمعنى الأدبيّ للحبّ

تعكس عتبة الإهداء في الأعمال الأدبية عمومًا خاصيَّة ذات تشكيل نوعي يقترب إلى حدٍّ ما من اللعبة، ولا سيما حين يتَّصل الإهداء بموضوع الحبِّ في أيِّ شكل من أشكاله وعلى أيِّ مستوى من مستوياته؛ لأنه يمكن أن يعمل هنا بوصفه دريئة تنقذ نية الكاتب من افتراض المساءلة، ولا تجعله عُرضة لخُبث التأويل حين يتعلَّق الأمر بـ «آخر» متجلٍّ وحاضِر في سياق هذه الإشكالية بمنطقها الاجتماعي، بالطريقة التي يمكن أن ينجَح الكاتِب في تنحية الاجتماعيِّ – الواقعي تمامًا من دائرة الأدبي – التأويلي؛ إذ إنه حسم وضع الاجتماعي – الواقعي في منطقة «الإهداء» الموسومة بالحب لـ «الآخر» الشريك، و وجَّه أنظار القراءة نحو الأدبي – التخييلي بصورة كلية

ونهائية لا تحتمل إمكانية الدمج بينهما مطلقًا.

الإهداء البسيط والمباشر والسَّردي في رواية (أمين الزاوي) يقول: «**إلى ربيعة، مرّة أخرى وفي كلّ المرّات.**» إذ هو مخصوص شخصانيًّا بـ «ربيعة» أولًا، ومنتشر على كلِّ الأزمنة والأمكنة «مرَّة أخرى، وفي كلِّ المرّات» على النحو الذي لا يسمَح بأيِّ تأويل مشاكس أو مضاد.

(أمين الزّاوي) الرِّوائي والمُشتغِل البارِز في الحقل الثقافي والأكاديمي شخصية ثقافية وأدبية جزائرية بارِزة ومَعروفة، لا يمكن تفادي هذه المعرفة في أية قراءة بحجَّة بنيوية معروفة تذهب إلى أن النص المكتفي بذاته هو ميدان القراءة الفعلي، ولا يُستساغ في إطار مقولتها المنهجية الشهيرة «موت المؤلِّف» الذَّهاب إلى منطقة الكاتِب الاجتماعيَّة والثقافية. إلّا أن استعانتنا بالاجتماعي والثقافي في حُدود الاشتغال على هذه العتبة لها ما يبرِّرها؛ لأن المُهدى إليها هنا «إلى ربيعة» إنما هي الشاعرة «ربيعة جلطي» زوج أمين الزاوي، وهي بالدَّلالة ذاتها شخصية ثقافية وأدبية معروفة أيضًا، فلا مناصَ من تنحية المحظور قليلًا في هذا السِّياق الذي يمكن أن يُدخل القراءة نوعيًّا في إطار النقد الثقافي الذي لا يتحرَّز من هذا التدخُّل.

بوُسعنا الاستِعانة مرَّة أخرى بالثقافي لتجلية موقف عتبة الإهْداء أكثر، فلنا أن نذهب إلى أحد دواوين ربيعة / الشاعرة والزوجة، فنكتشف أنه يتضمَّن في بطانته الورقية إهداءً يقول «**إلى أمين**» [١٩]، وربما يعني هذا الاختِزال الشِّعري – فيما يعنيه – أيضًا وبالدرجة ذاتها «مرّة أخرى، وفي كلّ المرّات»، على النحو الذي تتساوى فيه المقاصد والنيّات وكثافة الكلمات، ويحضر الحبُّ بمعناه الأدبي على صفحات الإهداء في الرواية والشعر معًا.

وتبدو اللُّعبة مشتركة وميثاقية بين طرفين، الحبُّ بينهما ماثِل اجتماعيًّا في أرض الواقع، ومتجسِّد أدبيًّا في حقل الخيال، بحيث يتساوى طرفا المعادلة في تلقٍّ مشترك لنداء واحد قادِم من منطقة واحدة ونصَّيْن مختلفين.

العَتبة الميراث – شعبية

ينطوي المَوروث الشَّعبي على خزين سَردي وشعريٍّ عاطِفي وغنائي هائل، ويمكن الإفادة من توظيفه في المُدوَّنة الرِّوائية – خاصَّة – على نحو غاية في الثَّراء والخِصب، لما يمتلكه من قدرة على رِفْد المَسيرة السَّردية الرِّوائية بِطاقة تدليل عميقة، فضلًا عن مضاعفة الرؤية الجمالية للنص.

رواية «يصحو الحرير» ذهبت باتجاه هذا الكنز الغائر في طبقة عاطفية كثيفة من طبقات التشكيل العاطفي للفاعل الروائي، وسعت إلى استِلهام المعنى الشعبيِّ العَميق للحب في نسخته الأكثر حيوية وحياة وتدفقًا وحميمية وجمالًا، في محاولة سيميائية لتحفيز المزاج الرِّوائي في الرواية من أجل التَّحلي بمنطق هذا الميراث، ومَزْجه بالمقولة الروائية التي اجتهدت الرواية في الإعلان عنها وإشهار علامتها الفاعلة في طبقات السَّرد الرِّوائي. تجسَّد هذا التَّوظيف للموروث الشَّعبي في الرواية في منطقتين، الأولى في الصَّفحات الافتتاحية ما بعد عتبة الإهداء، وموقعها الافتتاحي بعد عتبة الإهداء ذات دلالة تركيبية وسيميائية مُهمَّة، تؤكِّد قوَّة حضورها عبر استئثارها بهذا الموقع الاستثنائي في صفحة مُستقلَّة قبل بدء الجزء الأول من أجزاء المتن الروائي.

هذا النَّص الميراث – شعبي، نصٌّ غنائي يختصِر فلسفة الحبِّ وعناء تجربته وعمق معاناته في التشكيل الآتي:

الدوح! الدوح! وبالهوى قلبي مجروح
لو كان صبت اسمك نكتبو في اللوح
ومحبتك في السطر الفوقاني
ومناين نتفكرك نجيد ذيك اللوح
نحقق في الحروف كان تبرد نيراني
ما فوق محبتك غير ربي الفوقاني[٢٠].

إذ إن صورة الحب بوصفه تجربة صوفية تتألَّق في هذا النص الغنائي العالي الإيقاع والعاطفية والشَّفافية، من خلال الرّوح الشَّعبية الذاهبة عادةً إلى خلاصة الإحساس العفويِّ بالأشياء واستثارة حساسيتها التي تعمل بأعلى طاقاتها الإنتاجية، وصولًا إلى الارتفاع بتجربة الحبِّ في البطانة الشَّعبية الكثيفة بحب عاطفي يَشيع في المكان والزمن والحدث، مثلما يشيع في الحكاية والمفهوم والسِّياق، على النحو الذي يُتلقّى فيه وكأنه حالة واقعة وقوعًا أكيدًا يتفق عليه الجميع ضرورةً إلى تفسير أو تعليل أو تأويل من أي نوع وعلى أي شكل. هو ما يتردَّد على نحو غنائي ودَلالي آخر لكنه ينتظم في السِّياق ذاته ويعبِّر عن التَّجربة ذاتها، لكن بعد أن بلغ الفضاء السَّردي لحكاية الرواية مَبلغه في استنهاض قيمة ميراث – شعبية متساوقة مع تطوُّر الحدث؛ إذ إن المقطع الأخير «١٥» من مقاطع الرواية ينفتح على هذا المقطع الشعبي:

الطير! الطير! بنيت لو شباك حرير
ولا نويتو طير بعدما ولف
خوي قفصي وعمَّر قفص الغير
ورماني في البحور خلاني تالف
لا صاري لا قلوع لا باش نقاذف
هاذي على الزمان الليل يعطي ويخالف
على وجه الحبيب نعطي مياه ألف وألف[٢١].

حيث تظهر لفظة «حرير» في صحوة شَعبية وبمعنى عاطفي رومانسي يغلِّف فضاءً مكانيًّا نوعيًّا «شباك/ حرير»، ليحكي قصة الضياع والوَحدة والوحشة والفِقدان التي تناغم تلك المعاني التي انتهت إليها حكاية الرواية، على النحو الذي يؤدِّي فيه التوظيف الميراث – شعبي دورًا سرديًّا سيميائيًّا واضحًا، عبر التقاط الإشارات وتعميق حضورها وتوكيد دورها في سياق المسيرة السَّردية التي اشتغلت على إشاعة مفهوم محدَّد للحب في منطقة،

والكراهية في منطقة أخرى.

دلالية التبئير بين المُفتتح والمختتم

استخدم الرواي تقانتين لافتتين هما ما اصطلحنا عليهما هنا بـ «المفتتح الحكواتي والمُختتم الحكواتي»؛ إذ شغلهما بنداءين موجَّهين لمتلقٍّ مخصوصٍ عيَّنه الراوي و وجَّه إليه هذين النداءين المشتغلين على حيلة سردية، تقوم على تقصُّد تحريف ما بين نصِّ المُفتتح ونص المختتَم، عدا السِّياق العامَّ الذي يفترض تغييرًا ما يقع في نداء المُختتم (وهو نداء ما بعد القراءة)، قياسًا بنداء المفتتح (وهو نداء ما قبل القراءة). وإذا ما وضعنا نصَّ المُفتتح الحكواتي بإزاء نصِّ المُختتم الحكواتي وأمام بصر القراءة سيتَّضح لنا مستوى التحريف المقصود الحاصل بين النصَّين؛ إذ (سوَّدنا) الألفاظ الزائدة في كلٍّ من المفتتحين:

نصّ المفتتح الحكواتي

اعلم، حفظك الله وأبقاك، أن النساء منازل والقمر منازل، وأن مواقيت زراعة وقطف العنب والخوخ والتفاح ومواقيت إخصاب النحل والنخل والفراشات والحوت ومواعيد الأسفار والحج والهِجران والعودة والرجوع لا تتحقق إلّا حسب هذه المنازل يا سيدي. منازل النساء.

وكتابي هذا مسطَّر لمنازل امرأة: حكايتها على لسانها، والمحكية كاللسان الأعظم فيها، وهي مرويَّة عن أقاليم العشق وصَهده والجسد وفِتنته والرِّحلات ومصاحبة الرجال ومصادقتهم ومعاملتهم التي هي فن كفنِّ القتال وفن القَنْص ورُكوب الخيل وفن الكذب.

فاسمعني، ياسيدي، طاب مجلِسك إلى نهاية المحكية.

.. وقالت: (٢٢)

نصّ المُختتم الحكواتي

اعلم، حفظك الله وأبقاك، أن النساء منازل، والقمر منازل، وأن مواقيت

زراعة وقطف العنب والخوخ والرمان والتفاح ومواقيت إخصاب النحل والنخل والفراشات والحوت ومواعيد الأسفار والحج وهجران الخليلات والخلّان والعودة والرجوع إلى مجالسهن ومجالسهم لا تتحقَّق إلّا حسب هذه المنازل يا سيدي. منازل النساء.

وكتابي هذا محبر لمنازل امرأة اسمها حروف – الزين، هي: حكايتها على لِسانها، والمحكية كاللسان لا عظم فيه، وهي مروية عن أقاليم العشق وتحوُّلات الجَسد والرِّحلات وعن مصاحبة الرِّجال ومصادقتهم ومعاملتهم التي هي فن كفن القتال وفن القنص وركوب الخيل وفن الكذب.

أسمعتني، يا سيدي، طاب مجلسك حتّى نِهاية المحكية.

وهران ، الرباط، نوماندي

١٩٩٤ – ١٩٩٩(٢٣)

حظي نصُّ المُفتتح بزيادتين عن نصِّ المُختتم هما «العشق **وصهده** والجسد وفتنته»، فواو العطف والمعطوف في «وصهده» و واو العطف والمعطوف في «**وفتنته**» يعملان هنا على توسيع وتوصيف وزيادة التركيز النفسي والسيميائي للمعطوف عليه الأول «العشق» والمعطوف عليه الثّاني «الجسد»، فضلًا عن ما ينشأ بين السِّياق العطفي بأجمعه من تكريس وتوحيد بين دالِّ العشق ودالِّ الجسد، نحو التوجُّه إلى منطقة تجسيد دَلالي موحَّد ومتماسك ومفعَّل.

أما جملة بداية الحكي الزائدة أيضًا في نص المُفتتح «.. **وقالت:**» فإنها سياقية تفرضها طبيعة الإشارة إلى بداية الحكي الروائي في النص.

أما نصُّ المُختتم فقد حصلت فيه حُزمة من الإضافات التي تدخَّل الرواي في صياغتها على نحو ما، فأضيفت لفظة «**الرمان**» إلى المواقيت التي تشير إلى زَرْع وقطاف بعض الفواكه المختارة، و وضعت بين «الخوخ» و«التفاح» في إشارة نحسب أنها تُحيل على فضاء الجنس، وتحولت لفظه «الهجران» في نصِّ المُفتتح إلى «**هجران الخليلات والخلّان**»، في نمط تفسيري توضيحي

يحصر دلالة اللفظة في أنموذج اجتماعي وثقافي معيَّن يحدد شكلًا من أشكال الحبِّ.

والشَّيء نفسه ينطبِق على لفظة «والرجوع» في المُفتتح حيث استكملت الإضافة التي حصلت في المُختتم «**إلى مجالسهن ومجالسهم**» سياق المكان الغرامي، وهو يُحيل نسقيًّا على فضاء الحب في حال مُحدَّد من أحواله. واستبدلت بلفظة «مسطَّر» في المُفتتح لفظة «**محبَّر**» في المُختتم، دَلالةً على حُضور الفضاء الكتابيِّ السّاخِن للمكتوب والمُسردن في النصِّ بعد مُثوله للانكتاب والسَّرد في الخاتمة. وتعيِّن اسم المرأة التي كانت نكرة في المُفتتح «امرأة»، بعد أن كشف عنها المتن الروائي «اسمها حروف الزين –، هي» التي هيمنت على شخصيات الرواية وحرَّكتها بمعرفتها السَّردية والحكائية. وتحوَّلت جملة «اللسان الأعظم فيها» في المُفتتح تحوُّلًا جنسيًّا «لا عظم فيه»، ينقل السِّياق الدَّلالي إلى مُستوى آخر يبقى في الإطار الجسدي «لسان/ عظم»، لكنه يتكشَّف عن إحالة أخرى يمكن أن تشتغل على ضفاف الموت العشقي حين يُتلف حتى العظم.

ويتحوَّل معنى «الجسد» في المُفتتح إلى «تحوُّلات الجسد» في المُختتم، في إشارة إلى ضخِّ التعبير بعلامة صوفية داخل أفضية الحب ومُناخاته. ويوضع حرف الجرِّ «**عن**» المُختتم بين الواو ومعطوفها «ومصاحبة» في المُفتتح، من أجل توسيع حصَّة التَّدليل في السِّياق.

فضلًا عن أن سياق الاختتام يفرض إضافة السؤال الموجَّه إلى المروي له/ المتلقي السمعي «**أسمعتني**»، بعد أن انتهت حكاية الراوي وأُقفلت للتأكد من وصول المقولة وتسلُّم الشفرة، واستبدال شبه الجملة «**حتى نهاية**» في المُختتم بـ «إلى نهاية» في المُفتتح، للإفادة من دلالة «حتى» ذات المسار الحركي التواصلي من أول الحكاية حتى نهايتها.

وإذ ينتهي نص المُختتم بتعيين المكان (المديني) المتنوِّع/ المُتجانِس/ المُتشاكل الذي استغرقته كتابة المَحكية أو روايتها أو التخلُّص من عبئها «وهران، الرباط، نورماندي»، والفضاء الزَّمني الذي استغرقته ذلك «١٩٩٤ – ١٩٩٩)، فإن النِّهاية تبدو محكَمة ومَحتومة داخل أسوار فَضْح المكان والزَّمن وكشف فضاء الخارج قياسًا بفضاء الداخل.

لعبة التعليق الحكائي وفضاء الإبهام

غالبًا ما يتكشَّف الزَّمن الرِّوائي عن إمكانات هائلة للعب بالفضاء عبر استخدام التِّقانات السَّردية الزمنية المُشتعلة والمُتاحة في هذا السبيل، وتُعدُّ تِقانة الإحالة الحكائية على الفضاء القادم «التعليق» من ضمن هذه التِّقانات الرئيسة التي توهم بحكي قادم يعلِّقه الراوي في مُخيِّلة المتلقي المستقطَبة، على أمل أن يعود إلى وعده له بسرد الحكي المعلَّق وينفِّذه في قابل المسيرة السَّردية.

وسنحشُد هنا المتواليات السَّردية التي وردت في الرواية – وهي تعد بحكي لاحق – على خط بصري واحد، ليتبيَّن المدى الذي بلغته هذه التِّقانة والزمنية و وظيفتها في مضاعفة الإبهام والتَّوتُّر القرائي عند المتلقي، على النحو الذي يخدم فكرة المقولة الرِّوائية في الرواية وهي تسعى إلى تعمُّد وتقصُّد تَشتيت ذِهْن القِراءة في متاهات زمنيَّة، تلعب على مُحاولة تحريك المَسار الحكائيِّ باتجاه تَعميق الشعور بحَرارة اللحظة السَّردية، وفتح المسافة الزَّمنية الحِكائية على أوسع مجال ممكن.

تتمثَّل هذه المتواليات بالوَحدات السَّردية الآتية:

«أختي مجنونة، **سأحكي** لكم عن جنونها .»

«يصعَد من سلسلة ستريو صوت فيروز.. يعجبني هذا الصَّوت.. يذكرني بأيام قضيتها في دمشق.. **سأحكي** لكم عنها فيما بعد.»

«الليلة البارحة كانت مُرهقة **سأحكيها** لكم بالتفصيل .»

«تحكي جدتي عن عمّي (**صرّحت لنا بذلك فيما بعد**) .»

«الآن أستعيد صورة أخي محمولًا بين أيدي أحد أصدقاء والدي لم تعمَّر صداقتهما طويلًا بسبب زهرة – **سأحكي** لكم عن ذلك فيما بعد. »

«**سأثبت** لكم أنهم كاذبون.»

«**سأحكي** لكم عن جاريّ هاذين.»

«لم يكن ضروريًّا كي أدعوها إلى الدّاخل لأمر **سأذكره** لكم فيما بعد، فأنا لن أخفي عنكم شيئًا، سأجعل نفسي وكأني في وقفة اعتراف كنسي، **سأصبّ** جوفي بغيمان في أذنكم.»

«قبل أن أنسى (يقول صموئيل) **سأحكي** لكم عن هذه القطط، لا أدري متى سكنني حبُّ القطط، وربما أخذت ذلك عن أبي بولس الناشف.»

فالأفعال السَّردية الذّاهِبة إلى حيِّز المنطقة المُستقدمة «سأحكي/ سأحكي/ سأحكيها/ (صرَّحت لنا بذلك فيما بعد) / سأحكي/ سأثبت/ سأحكي/ سأذكره/ سأصبُّ/ سأحكي»، تتوسَّل بـــ«سين الاستقبال» النحوي لنقل توقُّع الحال السَّردية في راهِن الحكي إلى مجال وهميٍّ مُعلَّق في حُلم السَّرد، ترتفع إليه وعبره عين التلقّي الطائرة من أجل أن يؤجِّل القارئ أحكامه الراهنية إلى ما بعد الكشف عن حقيقة الوعد السَّردي المعلَّق في فضاء القادم من الحكي.

لا شك في أن الأمر هنا ينطوي على حيلة سَرديَّة تعمل على التقليل من حماس القارئ لبناء موقف معيَّن من الحدث، وتأجيل حُكمه وموقفه بعد أن يفي الراوي بوعده في سرد قادم «معلَّق» يجعله أكثر قدرة وأهلية لتقرير موقفه القرائي من الحدث.

وحين لا يفي الراوي بهذا الميثاق السَّردي – بينه وبين القارئ – المرهون بـــ«سين الاستقبال» التي تؤكِّد وجود سرد لاحق (معلَّق في فضاء الحكي) يفي بالغرض السَّرديِّ، يكون المتلقي قد تجاوز لحظة التوتُّر القرائي ولم يعد

بحاجة نفسية للعودة إلى موقف سابق، فضلًا عن أنه فقد تلك الحساسية التي كان عليها وهو مؤهَّل لحظتها لبناء موقف قرائي من الحدث.

بهذا يكون الرّاوي قد نَجح في خِداع مجتمَع التلقّي عبر تخدير حساسية التلقّي لديه من خلال الإيهام بوجود سرد لاحِق يعمل على حَلِّ الإشكال الذي مرَّ على المتلقي في لحظة سردية معينة، وكان عليه أن يؤسِّس موقفًا ما من الحادثة الروائية، وتمرير السِّياق السَّردي ببراعة سَردية لافتة تنهض أساسًا على حيلة زمنيَّة تِقانية، من دون إحداث أية مشكلة مُحتملة بين الراوي والمتلقي.

على النَّحو الذي يحقِّق فيه الراوي مَقاصده من إشاعة فضاء الإيهام وتحييد موقف المتلقّي من قضية سردية محدَّدة، للاستمرار الحرِّ في بناء سياقه الحكائي بلا خسائر ولا عوائق ولا مصدّات ولا مُساءلات ولا اعتراضات متوقَّعة.

تجلِّيات الإشكالية في المسرود الحكائي

تتجلّى إشكالية الحبِّ والكراهية بمعناها السِّياقي والرُّؤيوي والسّيميائي في رواية «يصحو الحَرير» تجلِّيات كثيرة وعَنيفة ومتنوِّعة ومتداخِلة وصادمة، تناسب طبيعة الموقف الروائي (المقصدي) الذي تشتغل عليه الرواية أصلًا، فهي تشتغل على موضوع «الحب» بمعناه الضدِّي المتكشِّف – حسيًّا – عن رائحة «كراهية»، خارج المنظور الفلسفي الذي أنتجته المدوَّنة الفلسفية والنفسية والاجتماعية في مقاربة هذا الموضوع الثقافي الأصيل.

سنقارب هذه الإشكالية بمعانيها الضِّدِّية أو المتوازية من خلال تجلِّيات المسرود الحكائيِّ في الرِّواية، بالقدر الذي يمثِّل حركة الشخصيات في باطنية الحدث وانفتاحاتها على أنساقه وزواياه وتقلُّباته، وتتمظهر أولى فضاءات كراهية الزَّمن المُهيمن على سطح المحكية بالشكل الآتي:

هذا المساء الدّاكن في الخارج، وتوأمه هذا المساء الغامِق الخانق الذي في الدّاخل نشّفا وَجْهي وخرَّبا أسفل عيني بمسحة رمادية أو زرقاء.

فالألفاظ النَّعتية والفعلية الواصِفة والمُنتِجة للفضاء، والمُندرِجة في سياق تكوُّن عاطفة (الكره) تُجاه الأشياء «الداكن/ الغامق/ الخانق/ نشَّفا/ خرَّبا/ أسفل/ رمادية/ زرقاء»، تعمل على إشاعة حساسية كراهية تشكِّل موقفًا للراوي من المحيط والماحَوْل والتُّخوم المؤلِّفة للمشهد الروائي.

على العكس من المشهد الآخر الموازي للمَشهَد السّابق وهو يؤسِّس لعاطفة حبٍّ تُجاه منظر يثير إعجاب الراوي:

«أعجبني منظر الأطفال الذين يبيعون الزرازير للسُّوّاح الذين يشترونها بليرات فيفكّون رباطها ويتمتَّعون بطيرانها في السماء.»

على النحو الذي يتمظهَر فيه سياق الفِعل عن صياغات تشتغل على تكوين مشهد حرية جالب للحب «أعجبني منظر.../ فيفكّون رباطها/ يتمتَّعون بطيرانها في السماء»؛ إذ يتجلّى مفهوم الحب وحساسيته في النتيجة التي يؤول إليها المنظر من التقييد إلى الحرية داخل إطار المُتعة البَصرية. يرتبط مفهوم الإعجاب وعدمه على نحو ما بمفهوم الحب والكراهية؛ إذ إن عدم الإعجاب حين يخضع لقراءة شخصانية مرتبطة بحَدس قوي، يكون بوُسعه أن يحدِّد موقف الآخر من الآخر في الوقت عينه:

قضينا ما تبقّى من النهار معًا، مثلي كان وحيدًا، وقضينا أيضًا الليل معًا، في فندق قال لي إنه يعرف صاحبه الفلسطيني، ثم لم يعجبني صاحب الفندق لأنني قرأت في عينيه أشياء خبيثة ومراوغة .

فاستقراء الخُبث والمُراوغة في عينيْ صاحب الفندق يكشف عن حساسية عالية في استكناه الضمير الباطني للآخر، وهو يترشَّح في المعطى العاطفيّ للشَّخصية عن نوع من الكره أو عدم الاطمئنان. تقابلها في الجانِب الآخر من منطقة العاطِفة حساسية حب مشفوعة بإحالة إيروسية مشبعة بالدَّلالات مع أنطونيو:

كانت الليلة مع أنطونيو قصيرة وناعمة كالحلم .

يتجلّى وصف اللَّيلة بأنها قصيرة دلالةً على انشغالها بالمتعة التي تجعل الزمن مهما طال قصيرًا، و وصفها بالنعومة المشبَّهة بالحلم كنايةً عن استغراقها في الفضاء الإيروسي والعاطفي إلى أعلى درجة ممكنة، ثم تنشأ المعادلة العاطفية بين الحُبِّ وحدِّ الكراهية في الصورة السَّردية المشهدية، التي تسعى إلى وضع أنطونيو العشيق في كفَّة وصاحب الفندق الكريه السّاعي إلى الوصال بالقوَّة في كفة أخرى:

كان وديعًا يسمع كطائر الزُّرزور الباحث عن حرية ترسله إلى السَّماء، أية سماء. حين نام على رؤوس أصابعي انسحبت إلى غرفتي، التي حاول أن يفتحها عليَّ بقوَّة الفلسطينيِّ صاحب البطن المتدلّي.

على النَّحو الذي يسمَح بتشييد الرؤية السَّردية ذات المُناخ العاطفي والانفعالي على هذا الأساس، وعلى وَفْق هذه الصورة. لا يتوقَّف الحب عن حدٍّ معين في الصورة السَّردية التي تؤلِّفها الرواية، بل تتعدد المعاني والقيم بلا حدود؛ إذ هو يربِط المعاني بعضها ببعض على نحو ثقافي عميق وممتدٍّ في المساحات والآفاق:

كتبت حروف – الزين قليلًا من الشعر بالعربية وبالفرنسية وقبلها مع الإسبانية التي سقطت في حبِّها منذ أن التقت بذاك البرازيلي الذي يتكلَّمها جيدًا، ورسمت الأنبياء جميعهم، خِفيةً عن أبيها وعن جدَّتها، كانت تضع لهم صورًا بحسبما يبدون لها من قراءات كتب الفقه وبعض كتب المستشرقين وخاصَّة الكتب السماوية وملحمة كلكامش.

فحبُّ اللُّغة والمضيُّ في عشقها إلى درجة بلوغ منطقة كتابة الشعر، إثر ارتباطها بالحبيب الذي يتكلَّم هذه اللغة، يكشف عميقًا عن حساسية عالية في فهم الحب والإقامة فيه، بكل ما ينطوي عليه وما يحمله من فَضاءات وأُطر

وحياة، ثم يرتبط مفهوم الحبِّ في درجة عالية من درجاته بمفهوم تحقيق الأمان والإحساس بالحرية؛ إذ لا حرية مع الخوف:

لم أكتشف أنني أحب يعقوب إلّا حين خلَّصني من خوفي.

العَلاقة هنا واضِحة تمام الوُضوح ومُشرقة تمام الإشراق بين تحقُّق الحب وارتباطه بالتخلُّص من الخوف، على النحو الذي يتحوَّل فيه المُنقِذ من الخوف إلى مساحة حرية تصلح للحب.

والفراق في الوقت نفسه يتحوَّل إلى كُرْهٍ للوقت من خلال ما يتركه من فراغ موحِش بإزاء الامتلاء الذي تعيشه المرأة من الوجود الحيِّ للحبيب:

ذهب يعقوب، دار محرِّك سيارته، تأخر قليلًا قبل أن يدير المفتاح، ربما كان يعتقد أني سألحق به كي أستبقيه أو كي أطلب منه أن يؤنسني، في هذه الليلة التي بدت لي سديمية أكثر من ظلامها.

فعلى الرغم من أن المشهد السَّردي يبيِّن رغبة يعقوب بالبقاء أو انتظار فعل استبقائي من طرفها، إلّا أن قرارها كان غير ذلك بالرغم من شعورها الاستبقائي بالإحباط للفراغ الذي سيتركه ذهابه، لكنَّ للحب جنونه أيضًا الذي قد يكشف عن لذَّة أخرى تتمثَّل في انطوائه على رغبة ساديَّة على نحو ما. يبقى سياق الكره ماثلًا في الطبيعة السَّردية للرواية مثلما هو سياق الحب ماثل أيضًا ضمن معادلة لا يمكن أن تتنازل عن ثنائيتها وجدلها:

يمرّون وفي عيونهم كُرْه لكلِّ الذين من حولهم، نظرات حقد أيضًا.

ويظهر الجدل والتداخُل العاطفيُّ في المشاعِر بين موقع الحب وموقع الكراهية في مساحات كثيرة من الرِّواية:

انزعجت لنظراته. على الرغم من أن لباسه مُثير إلّا أن عينيه كانتا تُوحيان بصورة شاب مخنَّث مَهزوم.

لعلَّ وصْف الفعالية العاطفية لهذه المُعادلة باللعبة مما يغني المفهوم

ويفتحه على مسارات مُضافة، حين تقود الغواية إلى الدُّخول الغائِم في اللُّعبة على النَّحو الذي لا تُدرك فيه النَّتيجة إلّا بعد حين:

اتضح لي الموقف جيدًا، فالشباب المُكحَّل يتحرَّش بي، لا بأس. فلأدخل معه اللعبة ... أريد أن أتسلّى !

لُعبة القطّ والفار: من منّا القط ومن منّا الفار ؟

هكذا تبدو الغِواية، تنزلق الرجل فيذهب الجسد كله في سقطة على الأرض ويذهب العمر أيضًا.

هذه الغواية التي قد تتحوَّل إلى ورطة كما هو الحال مع حروف – الزين التي جعلت من يعقوب الملاذ النِّهائي لعواطفها وجسدها، بالرغم من العائق الاجتِماعي الذي لم يستطع أن يوقف حرارة اللعبة وسياقها الإغوائي:

ها أنذا مرة أخرى أحبُّ يعقوب. كلَّما ضاقت الأرض وانقطعت بي السُّبل فلا أجده إلّا هو بين يدي.

تلفونه هو الذي يدقُّ دائمًا وهو وحده الذي يجيب على الدَّوام. مع ذلك فممارساته وإلحاحه لا يعجبني. وإن كان بكاؤه الذي كثيرًا ما سمعته في أركان الصالونات والمقاهي والمطاعِم المتخصِّصة في الأسْماك التي جرَّني إليها مرات ومرات ...

بكاؤه يزعجني أيضًا، ويعكِّر مزاجي نهارات طَويلة. وكذا انتقاداته الحادة والجارحة لزوجته، أي أختي، التي يتهمها بأنها لا تعرف ممارسة الجنس ولا الحديث الجميل، وأنها غير مثقفة وغير نظيفة، كان يقول لي دائمًا: « أنتما لم تولدا من رحم واحد. »

كنت أجيبه: « نحن توأمان، لا تنس ذلك. » يُحرِّك رأسه يغرس عينيه في عيني، ثم يسكت، أعرف أن يعقوب غير سعيد مع أختي، وأنه يريدني أنا.

وتأخذ المُعادلة العاطفية لجدل الحب والكراهية مدى أوسع حين تكشف

حروف – الزين عن مستوى آخر لرغبة أختها زوجة يعقوب بأخيه الصغير، التي تقابل رغبتها فيه، وكأن المعادلة هكذا تصبح عادلة وكفوءة ومنطقية في المقياس الرياضي:

إن أختي محظوظة، أعرف أنها لا تحبُّ يعقوب، وأن عينها على أخيه الذي يصغره بثَلاث سنين.

وحين يدرك مُجتمع القراءة توأمة الأختين، فإنه يمكن أن يضيف سببًا آخر لمنطقية هذه العلاقة وفلسفيتها، وفَهْم أسرارها، واستيعاب طبيعة الجدل الحاصل بين مفهومي الحبِّ والكراهية في الارتفاع بالمشهد السَّردي إلى أعلى مستوى إشكالي ممكِن:

أنا أحب أختي. هي توأمي، نتشابه كثيرًا كثيرًا، الذي لا يعرفنا جيدًا لا يمكن أن يميِّز بيننا. يحدث لي مرات ألا أميز نفسي عنها في صورنا القديمة. إنها تخاف منّي، تخشاني وتحبني أكثر من اللازم. في الأيام الأولى لزواجها كانت تبكي الليل بطوله لا لشيء إلّا لأننا انفصلنا عن بعضنا البعض. ما عدنا نبيت مُتعانقتين ... في سرير واحد. هي رحلت إلى زوجها وأنا بقيت عند والدي قبل أن أدخلَ المدينة وأسكن هذه الشَّقة.

وتتمظهَر عاطِفة الحب أو الكُره في سِياقات تفصيلية وهامشية تعكس نوعًا من استقلالية الشخصية العاشِقة في مجال ثقافي مُعيَّن:

يتحدَّث يعقوب بنبرة تعليمية لا أحبها.

كما تعكس مُفارقة الهُويَّة صورة أخرى لمفهوم الحب والكَراهية يمكن أن ترتبط على نحو ما بالعامل الثقافي:

انتبهت لأول مرة إلى المفارقة العجيبة، فيعقوب بربري يدرِّس اللُّغة العربيَّة ونحوها وصرفها، وينتمي إلى حركة سياسية تُدافِع عن الثقافة واللغة الأمازيغيتين ... مُفارقة شعريَّة جميلة.

إذ إن الحب بوصفه عاطفة متعالية لا يمكن حلُّ لغزها وتفكيك سؤالها واستباحة إشكاليتها بسهولة، قد يتجسَّد حتى في المناطق التي يمكن أن يُتوقع ظهور الكُره فيها، مثلما هو حال يعقوب البربري هنا.

وقد تتجلّى صورة من صور الكراهية عبر موقف سريع يترك تأثيرًا سلبيًّا على المشهد ويُحيل على العاطفة السَّلبية:

مرة وأنا أتصفَّح مجلة أجنبية، أثارتني صورة فتاة الغلاف، كانت تشبهني كثيرًا.

قلت لواقف أمامي دون أن أراقب كلامي: « هل تشبهني ؟»

« ربما ...»

انصرف الأبله، ورائحة البصل تصعد من فمه كريهة.

« تفه، تفه عليك .»

يظلُّ العامِل الثقافي والألْفوي يفعل فعله في تكريس قيم الحُب والكَراهية، بما ينطوي عليه من تربية وتدريب وخبرة:

تزوَّج أبي امرأة فرنسية، أحبتنا كثيرًا، تعلَّمت العربية منّا، ولكننا في الأخير نسيناها وبدأنا نتحدَّث الفرنسية جميعًا باستثناء أخي الذي ظلَّ مشدودًا إلى أمي، فقد أقسم أن لا ينطق كلمة واحدة بهذه اللغة. كان يخرج في الصباح فلا يعود إلّا مساء، يهرب من جاكلين «الطيبة»، لا يحدِّثها. استطاعت هذه الفرنسية بنظامها وعطفها علينا أن تنسينا أمي، حين طلب منها أبي أن تُنجِب له طفلًا آخر، رفضت بوضوح، قالت له: « لنكتف بهؤلاء الثلاثة ».»

تتكشف إشكالية الرؤية الإنسانية هنا في حضور نوع من المفارقة بين العاطفة والثقافة؛ إذ على الرغم من حبِّ جاكلين للأب وأطفاله إلّا أن رفضها للإنجاب منه قد يخضع في مستوى معيَّن من مستوياته لتأويل مشاكس، يذهب إلى إقرار هيمنة الحسِّ الغربي المتفوِّق على القول، ودحض قيمة اللغة العربية

والتراث العربي والثقافة العربية، من خلال وصف اللغة الفرنسية بـــ (النظام والعطف) وسيطرتها على المُناخ القولي، على النحو الذي يمكن تفسيره بأنها لم تقبل أن تنجب منه طفلًا لرغبتها في عدم تلويث الدم الفرنسيِّ بالدَّم العربيِّ وصولًا إلى فرض أنموذجها.

إن نجاح جاكلين في فرض أنموذجها ما هو إلّا تسويق لثقافتها الفرنسية، التي تجعل الطفلة حروف – الزين تؤمن بها على حساب إيمانها بصدق أبيها، تحبها وتكره أباها على نحو ما:

قلت في نفسي: لا يمكن أن تكون « جاكلين » التي تحبُّنا كثيرًا وتغني لنا، وتسمع صوتي وأنا أردِّد أغاني فيروز وهي ترتجف وتصفِّق كالعصفورة إعجابًا بصوتي، لا يمكن أن تكون كافرة، لأول مرة لم أصدِّق أبي، ولأول مرة أشعر بأن أبي يكذب.

إذ تُسهِم هذه الحساسية الثقافية التي تُشيعها جاكلين في جوِّ الأسرة في مضاعفة حضور الحسِّ الغربي وتغليبه على الحسِّ العربي في الذَّوق والثقافة والمُمارَسة والسُّلوك، في السَّبيل إلى صناعة كراهية للواقع المتمثِّل بالفضاء العربيِّ، وإشاعة حب للحلم المتمثِّل بالمنطق والسُّلوك الغربي الذي تشتغل عليه جاكلين. إن العامل الثقافي في تكريس مفهوم الحب عامل جوهري وأساسيٌّ وفاعل، فموت جاكلين في نظر أُخت حروف – الزين ما هو إلّا فناء في الحب:

قالت أختي: « لماذا ماتت جاكلين ؟ »

ربما ماتت كي يستريح والدي، كي تريحه، فهي امرأة قادرة على إعطاء روحها لأجل راحة الآخرين، قلت ذلك في نفسي.

وهذا هو المفهوم الحقيقي النوعي للحب الذي يفتقر إليه مجتمعها العربي بالرغم من تأويلنا السابق الذاهب إلى تغليب الأنموذج الغربي على العربيِّ،

وهذا المفهوم الفلسفي يراه – إريك فُروم – يتمثَّل أساسًا في القدرة على العطاء «فماذا يعطي الإنسان للآخر ؟ إنه يعطي من نفسه، من أثمن ما يملك، إنه يعطي من حياته. وليس هذا بالضَّرورة أنه يضحّي بحياته للآخر، بل إنه يعطيه من ذلك الشيء الحيِّ فيه، إنه يعطيه من فرحه، من شغفه، من فهمه، من مرحه، من حزنه، من كلِّ التعابير والتجلِّيات لذلك الشَّيء الحيِّ الذي فيه. وهكذا بإعطائه من حياته إنما يثري الشَّخص الآخر، إنه يعزِّز شعور الآخر بالحياة وذلك بتعزيزه لشعوره بالحياة. إنه لا يعطي لكي يتلقّى، العطاء هو في ذاته فرح رفيع[٢٤].»

إن عاطفة الحب في معنى عميق وأصيل من معانيها لا تظهر إلّا في سِياق موقف مُحتدِم يثيرها ويشعل وجودها في الفضاء، فالحب الذي أحسَّته حروف – الزين فجأة لوالدها ما هو إلّا استجابة حقيقية لحساسية الموقف السَّردي:

وقبل أن يخرج وقف، شيَّعنا بنظرة دون أن يقول شيئًا. اكتفى بأن ردَّ الغطاء على أخي وأختي اللذين تكوم جسماهما من لَسْعة برد الفجر. خفت أن يكتشف أنني مستيقظة فأغمضت عيني، في تلك اللحظة خرج دون أن أراه أو أرى ظلَّه، لقد ذهب في تَرحاله حين خغجغت مفاصل الباب العتيق في إثره. أحسست بحبٍّ عميق لوالدي، الآن فقط أشعر وكأن السَّماء تكاد تسقط فوق رؤوسنا نحن الثَّلاثة، أُحسُّ باختناق عميق وبيتم، تمتلئ حنجرتي بطوبة ملح فأختنق فتنمهر الدموع.

إذ إن الإحساس بالوَحدة والوحشة والخوف الفطريِّ من المجهول هو الذي فجَّر طاقة الحب هنا وعمَّق الإحساس بها والشعور بقيمتها، مثلما أن القربَ العاطفيَّ والانفعاليَّ من الأب في مشهد آخر يؤسِّس لعلاقة حب تنهض على فعالية الألفة والقرب من المكان والجسد والروح:

لاذَ أبي بالصَّمت، لأول مرة يشعرني بهزيمته، وهو الذي لا يهزم أبدًا. احتضنني، لقد تغيَّر أبي كثيرًا، رغم تشوُّش الدِّراسة من جرّاء انتقالنا، قال

لي ذات مساء: «ستنجحين، أنت ذكية.» ولأول مرة أسمع مديحًا منه بهذه الطريقة المباشرة الجميلة، وشعرت أنه أبي فعلًا.

وفي الجانب الآخر وللسَّبب نفسه وضمن الإطار ذاته تظهر العاطفة المضادَّة تُجاه الأم، عاطفة الكراهية:

شعرت بكره عميق تجاه «مولاة السالف الطويل» تجاه أمي ..

تتجلّى في سياق آخر لتمظهر إشكالية العاطفة وجدلها وانطوائها على مازوخية عالية بفعل طبيعة العُقد المؤسِّسة للشخصية، من خلال الالتباس العاطفي الذي تسقط فيه حروف – الزّين في هذا الموقف السَّردي:

أحسست بشرر النّار التي أطلقوها من عيونهم عليَّ تحرقني ... أنا معجبة بموت الهنود، حفل الحرق أو الاحتراق حفل رائع وشعري، فيه يتذوَّق ويتلذَّذ الإنسان موته، يتعطَّر بموته.

ثمة ارتِفاع عالٍ في تجسيد عَلاقة اللَّذة بالموت ضمن فهم متعالٍ يشذُّ بالمنطق الروائي هنا خارج دائرة الحدث تقريبًا، لكنه في الوقت نفسه يكشف عن مستوى جديد من تفسير عاطفة الحب على صعيد فلسفي عميق.

وتنفتح العاطفة عن مفهوم جديد أيضًا بوُسعه أن يخصِّب هذه الرؤية، حين يتحوَّل الحب الإيروسي إلى تمنٍّ لبلوغ عاطفة الأمومة، التي يتداخل فيها جدل العاطفة في أعلى درجاته وأكثرها تعقيدًا:

تمنَّيت أن يزرع هذا الجندي الجميل في أحشائي جنينًا وليذهب بعد ذلك إلى الجحيم، ليرحل حيث لا يعود، حيث لا أعثر له على خبر. ها هو هيجان الأمومة يندلع فيَّ، يعذِّبني فأشرع في عدِّ ما تبقّى من أيام الإخصاب.

ويظلُّ الوعي القادم أحيانًا من منطقة المؤلِّف الذي يَحشُر أنفه حين يشاء في منطقة السَّرد ليبثَّ مقولة ما على لسان شخصياته، على النَّحو الذي يحاول فيه أن يعمِّق المفهوم ويفلسفة لدعم الفكرة أمام بصر وذهن القراءة:

الحب إذا لم يقتل أحد الطرفين، فإن مصيره الموت.

تذهب ثقافة الحب والكراهية في سياق آخر من سياقاتها إلى منطقة الموروث الشعبي، لتعكس مِزاج الشخصية ورؤيتها في إدراك قيمة الموروث الفني خاصةً، وتعزيز الرؤية العاطفية لمقاربة الأشياء من خلاله:

في مثل هذه اللحظات يتخلَّص يعقوب القبايلي من نبرته الفقهية والتعليمية ويعود للغناء البربريِّ الرّائع ويرقص أيضًا رقصًا بربريًّا أنثويًّا لا أحبه، أقول له: يا يعقوب، للرجال رقصة العلاوي وللنساء رقصة البربر.

الثقافة هنا تصنع مساقًا معينًا لتأليف العاطفة وإخضاعها للأنموذج الثقافي، وتكريس رؤيتها استنادًا إلى المحتوى الثقافي لإشارة الموروث.

تتمظهر أيضًا عاطفة الحب والكراهية بوصفها ثقافة من خلال علامات شكلية ذات طبيعة ثقافية، كذلك ترسم صورة الموقف العاطفي تجاهها:

أحب يعقوب حين ينزع عنه رداء المعلِّم.

أو تخضع لمنطق مختلِف بين الجنسين في الحالة الاعتيادية المشوَّهة الباعِثة على الكره مرَّة، والباعِثة على الإحساس بجمال خاص مرَّة أخرى:

لا يعجبني الرجل المكرَّش والمرأة المُكرَّشة، شكلها بشِع إلّا بطن الحامِل فله سرّه وله جَماله.

أو تتَّضِح عبر سياق مراسيمي يحفِل به الموقف السَّردي الحدثي ضمن ثقافة شكلية تؤلِّف موقفًا ما منها:

يشرب ممو العين من القِنّينة مباشرة وقد نسي الكأس وهو الذي يقول: الشراب كأس ولون وطاولة وامرأة، تلك الكأس التي اختارها من كلِّ الكؤوس التي أكره اصطفافها خلف زجاج الخزانة في الصالون أو تلك التي في المطبخ، اصطفاف الكؤوس والفناجين بهذا النِّظام العسكريِّ التافِه خلف ڤيترينات الخِزانات يذكرني بجدتي الأنانيَّة وبخوفها على كؤوسها

وفناجينها من الانكسار والتَّكسير. ماتت جدتي فورثت دزينات كؤوسها مذهَّبة وفناجينها القاسية الأصلية زهرة زوجة أبي.

أو استِظهار حب كتابيٍّ ثقافيٍّ مقابل كُره اجتماعيٍّ لأنموذج شعبيٍّ في حساسيَّة عاطفيَّة مفارقة وإشكالية:

أكره الترك وأحبُّ كاتبًا تركيًّا اسمه نديم قورسيل.

أو تجلّي المظهرية النمطية عن حساسية حُب أو كَراهية بحسب ارتباط الهيئة بالموقف السَّردي أو الحكائي في الرواية:

الجزائرية تتكلَّم أكثر من الجزائريِّ. لم تعجبني لحيته، نظرته قبيحة، يفتعل الجدية والرَّصانة، ويقهقه كالصِّبيان. لا يعجبني صمته، ساكت كالذِّئب الماكر، كأنما يهيِّئ « للعشاء الأخير ».

حتى يصلَ الأمر إلى أكثر الأمور شكليَّة حين ترتبط بمُناخ تجميليٍّ يشتغل فيه اللون بطاقة إثارة نوعية:

أحبَّ لونَ أحمرِ الشفاه هذا وأفضل استعماله عند القيلولة.

تتمظهَر فكرة الحب والكراهية عن أنموذج مازوخي – سادي في تفسير علاقة الحُبِّ بالموت خاصَّة في تفسير جسدانيٍّ يحكي قصَّة العودة الشّائِقة إلى الأصل:

رأيت القطة تأكل صِغارها بتلذُّذ ومُتعة، من كثرة حبها لهم تريد أن تعيدهم إلى جسدها، هم جزء منها. ورأيت عمتي ناتا الجميلة تريد أن تلتهمني ذات ليلة، نظرتها كانت تشبه نظرات تلك القطة حين فاجأتها.

إلّا أن الإشارة المُتفلِّتة من رغبة العمة في التهامها تختلف قطعًا عن الطَّريقة التي تلتهم فيها القطة صغارها لتعيدهم إلى المكان الأصلي؛ لأن الحساسية الإيروسيَّة التعويضيَّة في رغبة العمَّة تتجاوزُ حدودها عند القطة كثيرًا. تبقى العاطِفة في تشكيلها الجدلي المتوزِّع بين الحب والكراهية ماثلة

في مشاهد الرواية وثقافة مقولتِها، فمن خلال أحد المشاهد السريعة في الرواية يتوزَّع الإحساسُ الأنثويُّ بين الحُب والكراهية، وقد تمثَّل الإحساسان بِفِعْلَي «الإعجاب/ الإزعاج».

وهما يرتبطان بشبكة دَوالَّ ذات طاقة تَدليل إيروسية بالدرجة الأولى تعمل على شحن الموقف السَّردي بأنموذج عاطِفي خاص. لا تتوقَّف إشارات الحُب والكَراهية في رسْم الصّورة السَّردية الروائية للقيمة المفهومية للعاطفة عند حدٍّ مُعيَّن، بل تمضي في سِياقات كثيرة لتؤكِّد عمق هذه الحساسية وقوَّة تأثيرها في تشكيل الفضاء الإنسانيِّ الشخصانيِّ الحامِل لها في أوقات متباينة:

بلغت جدتي لأمي السبعين. كان جسدُها يثخن ويثخن بشكل واضِح في الخمس سَنوات الأخيرة من عمرها، مما جَعلني أنفِر منها أكثرَ فأكثَر. كانت أكولة وشرهة وشرسة. إنها تخفي كلَّ بيض دجاجها كي تسلقه ليأكله أبناء أخوالي بالملح والكَمّون. هي لا تحب أمي، وإن كرهها لأمي انعكس علينا جميعًا، جدي كان على العكس من ذلك، كان يفضِّلنا نحن على أبناء أخوالي وخالاتي.

وقد تتكشَّف هذه القيمة المفهومية المتعالية عن طاقة حبٍّ تتجاوَز حدود العاطِفة المُجرَّدة، لتدخل في سِياق ثقافي ورؤيوي عميق في شَكْله ودَلالته وتأثيره:

لقد أحبَّ عمي مزيان « كلوديل » صاحبة الرِّواق الذي عرض فيه أكبر الرسامين العالميين. وحين اشتدَّ سعير الحرب ونزل مَطر الموت من كلِّ جهة، جمعت أدباشها الخفيفة وبعض لوحاتها العزيزة عليها وغادرت وَهران. بكت عند عتبة رواقها، منحت عمي مزيان المَفاتيح، وأوصته ألا يبدل نشاط المحلِّ، أن يحتفظ به رواقًا للفن التشكيلي ولحضارة العين. إن تعلُّق عمي مزيان بـ « كلوديل » وسماحته لها في تنظيم المعارض، جعلته

يفقه سرَّ الألوان ومعنى إمضاءات التشكيليين ومدارس الفن التشكيلي وفلسفاته.

إلّا أن هذا البعد الثقافي لا يصمد أمام حساسية ثقافيَّة ناقِصة قهرتها العوامِل الخارجية وكشفت عن فقرها:

وحين عُدت من الشام بلد المَعاصي وجدت مزيان قد خان عهد «كلوديل »
وخان رَسائله التي توقفت فجأة عني في الشُّهور الأخيرة فسقط من عيني ...

إن تجلِّيات إشكالية القيمة المفهومية للعاطفة في ثُنائية الحب والكراهية، وما تتمخَّض عنه من جدل متوتِّر وعنيف وضاغِط في المَسرود الحكائي، تؤلِّف داخل المتن السَّردي للرواية موضوعًا خصبًا وثريًّا خلق إثارة ذات حَراك حِكائي وثقافيٍّ وفلسفيٍّ، زاد من فعالية التأثير الجمالي والفكري في مِنطقة القِراءة.

الباب الرابع
المُغامرة الجماليَّة للنَّص السّيرذاتي

الفصل الأوَّل

تجليات الذات الحكائيَّة
وسيرذاتية الضَّمير السَّرد

يدخُل كتاب القاصِّ والرِّوائي (عبد الرحمن مجيد الربيعيّ) الموسوم بـ «أيَّة حياة هي؟ - سيرة البدايات [1]» في نطاق فن السيرة الذاتية، وسبق له أن أصدر كتابًا شبيهًا بعنوان «من سيرة تلك الأيام [2]» يدخل في باب السّيرة الذاتية الثقافية ويقترب على نحو ما من فن المذكِّرات، وقد انتُقيت فيه الأحداث انتقاء محسوبًا وجرى تقديم الشَّخصيات الثقافية والأدبية على نحو مقصود يستجيب لرؤية الربيعي وموقفه من الأشياء و وجهة نظره فيها. لعل «أغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعيٍّ واسع الخيال بما يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ من أحداث وتجارب حياته إلّا على تلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج مُبَنين [3].»

الكتاب السّيرذاتي الجديد «أية حياة هي؟ - سيرة البدايات » يُخلص لفن السيرة الذاتية إخلاصًا تامًّا؛ إذ يسلِّم للذاكرة النِّشطة الخلّاقة مقاليد السَّرد السيرذاتي ويعطيها كامل الحرية في رواية الأحداث، على نحو تتجلّى فيه الذات الحكائية تجلِّيًا كاملًا لتجعل من الضمير السّارد ضميرًا سيرذاتيًّا صافيًا ومتطابقًا تمامًا مع ما يسرُده من أحداث. ولا شكَّ في أن على الأديب أن «ينشئ سيرته الذاتية كما ينشئ العصفور عشَّه، أو القُنْدُس خُصَّه، أو قل

ربما تنشئ العنكبوت شُعَّها [٤]» بكل ما يتطلبه ذلك من حِرص ودقة وإيمان وإخلاص للذّات والكِتابة معًا.

فاعلية العتبات

تحظى العَتبات في فن السّيرة خاصَّة بقيمة تشكيلية وسردية عالية، لما لها من أهمية كبيرة في رسم صورة السّيرة الذاتية وتوجيه محتوياتها وتحديد منطلقاتها وتكريس دَلالة الميثاق فيها، فضلًا عن دورها في الحفاظ على معالم النوع الفني وحراسة تقاليده وأعرافه وخصائصه النوعية، على النحو الذي يجعلها أكثر حيوية ودفقًا وحرارة وإثارة وانتماء إلى اللَّحظات الثَّرية والخِصبة في حياة صاحب السّيرة وتَجرِبته الإبداعية ذات الفَرادة والتَّميُّز، وبما يجعل منها نصًّا جالبًا للمتعة والفائدة في منطقة التلقي حيث ينفتح المتلقّي/ القارئ على سرد لتجربة حية يمكن أن يختبر ذاته وتجربته بها، ويفيد من معطياتها ورؤاها وتفاصيلها على صعيد الغِنى القرائيِّ الثقافيِّ الذي يمكن أن يسلمه مفاتيح جديدة، تُسهم في حل مُشكلات أدبية وفكِّ شفرات نَصِّية في النُّصوص الأدبية لصاحب السيرة الذاتية.

وبُوسعنا أن نعاين عتبتين مركزيتين فاعلتين في «أية حياة هي ؟»

العتبة الأولى: عتبة العنوان، التي اختارت لصياغتها نمطًا شعريًّا من أنماط التأليف الجُملي، بأسلوب استفهامي يتقصد الإثارة والتحريض على التأمل وتحفيز نظر المتلقي وذهنه الانتظار خطاب الذاكرة القادم، ولا يستهدف الحصول على إجابة ما.

فـ«أية حياة هي ؟» سؤال يستدرِج المتلقّي نحو منطقة تَعِد بالإثارة والتعدُّد والتنوُّع والمفاجآت، وتُغريه بالاستسلام للسَّرد والوقوع في حبائله وشباكه، وهي تختزن – عبر صيغة الاستفهام الدّالَّة – أحداثًا ساخِنة واعترافات مؤجَّلة.

إن الجزء الأول من عَتبة العنوان «أيَّة حياة هي ؟» ينطوي على قدر عالٍ

من الإغواء لا سبيل إلى مقاومته، بما تعكسه من احتمالات تذهب إلى قُطب السَّلب مثلما تذهب إلى قُطب الإيجاب، وتنزع إلى فتح هذه الاحتمالات إلى أقصاها. ويُحيل الجزء الثاني من العنوان «سيرة البدايات » على الفن السّيرذاتي المرتبط بمرحلة زمنية معيَّنة هي «البدَايات»، بالرغَم من أن «البدايات» في منطقة العنوان حصرًا تحتمل أكثر من قراءة، وتقترح شبكة احتِمالات لتحديدها الزَّمني في مسار التَّجربة والوعي والإنجاز الإبداعيِّ والتكوُّن الثقافي، لكن الكاتب لا يلبث أن يحدد ذلك فيما بعد بـ «الزمن» تحديدًا. أما العَتبة المركزية الثّانية فهي عتبة التقديم، الموسومة بـ «هذا الكتاب ..» وتنهض على وصف رؤية العمل وتحليل صورته العامة، وتبدأ بعرض الفكرة وتحديد مفهوم «البدايات» وسبب الاختيار:

قبل سنوات فكرت بكتابة جوانِب من مذكِّراتي الشخصية منذ الطفولة وحتّى التحاقي بمعهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٧، وبذا أغطي حوالى ١٥ سنة أو أكثر (لا أستطيع ضبط الأرقام بالتحديد) أهمِّيتها في كونها سَنوات التَّكوين، ثم إنها مليئة بالأحداث سواء ما تعلَّق بي شخصيًّا أو بمدينتي (النّاصرية) والعراق كله (٥).

فالتَّفكير بالكِتابة أولًا سابق على وقتها «قبل سنوات فكرت بكتابة ..»، والمحتوى السّيرذاتي يتحدَّد بـــ «جوانب من مذكِّراتي الشخصية»، ويتحدد مفهوم «البدايات» زمنيًّا بـ «منذ الطفولة وحتى التحاقي بمعهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٥٧»، على النحو الذي يغطي زمنًا يقدر بـ «حوالى ١٥ سنة أو أكثر» تقريبًا، كان مبرِّر اختيارها مرهونًا بأهميتها وقيمتها التاريخية؛ إذ كانت «مليئة بالأحداث» على الصَّعيد الشَّخصي «شخصيًّا»، والبيئي «بمدينتي الناصرية»، والقطريِّ «العراق كله»، وبذلك تتعزَّز معظم المُبرِّرات الصّالِحة الدّاعمة لصحة هذا المشروع الكتابي وضرورته. لكن هذه العتبة تختتم

بإضاءات احترازية تبقي جزءًا مهمًّا من المسكوت عنه قابعًا في الظِّل، لا تسمح به الأعراف والمواضعات الاجتماعية، وهو ما يخفِّف قليلًا من وعد الإثارة والكامِن في استفهامية عَتبة العنوان «أية حياة هي ؟» في سعي من الكاتب لخلق موازنة تتيح له أن يكون صادقًا بلا مشاكل وصريحًا بلا تجريح:

ومن جَديد، أراني أُعيد ما سبق أن كتبته في مقدمة كتابي الأول بأنني لم أكتب كل ما وددت كتابته، وما دمنا مُنخرطين في سياق اجتماعي هو اختيارنا الذي لم يجبرنا عليه أحد، مع أن حظ السّارد وفرصته في تحرير ما عاشه ورآه من خلال نصوصه أكبر من المساحة المُتاحة لمبدعين في مجالات أخرى.

لقد أردت في هذه الصَّفحات أن أكون صادقًا وصريحًا قدر الإمكان ليشكِّل لي كِتابي احتفاء بالحياة التي نعيشها مرة واحدة [٦].

تتجلّى هذه الاحترزات في قوله «لم أكتب كل ما وددت كتابته» ليظل هذا الجزء المُهمُّ والمُثير مما لم يستطع الكاتب تدوينه في طية الذاكرة/ المسكوت عنه، بالرغم من فرصته الاستثنائية «في تحرير ما عاشه ورآه» التي تصطدم بما أُطلق عليه السِّياق الاجتماعي، وقد سعى على الرغم من ذلك – حسب قوله – إلى «أن أكون صادقًا وصريحًا قدر الإمكان»، فالصِّدق والصَّراحة بعيدة عن الاكتمال هنا بدَلالة التَّحديد القسريِّ «قدر الإمكان». لكن المساحة مع التحديد كانت مرنة وحيوية وفاضت بقَدر معقول من الصِّدق والصَّراحة مع رغبة القراءة في إضافة صفة «الجرأة» إلى الصدق والصراحة، لتتسع دائرة الرغبة في تحرير أجزاء أخرى من المَسكوت عنه ومواجهة السِّياق الاجتماعيِّ الذي بات اقتِحام قداسته ضروريًّا وممكنًا.

فضاء الحَكْي: من إدارة الأحداث إلى رسْم العَناصِر

يخضَع فضاء الحكي في «أية حياة هي ؟» لإدارة دقيقة ومحسوبة لحركة

الأحداث – انتقاءً وتوجيهًا – عبر مُصالحة بين رؤيا الرّاهن النّاظِر ومَكنز الذاكرة المنظور، على النحو الذي يجعَل الأحداث تسري في المجال الحيوي السَّردي بكل نَشاط وديناميةٍ ومرونة، تحت فيض من الأَضواء وصَفاء مُذهِل في تصوير الكاميرا، وقد آزرها وفعَّل عملها مُصوِّر رسام يُزاوِج بين رشاقة الحركة السينمائية في الحدث السردي السيرذاتي وتجسيد العنصر السَّردي و وضوحه داخل المشهد. أكثر عناصر التشكيل السَّردي السيرذاتي خضوعًا لتجلِّيات فضاء الحَكْي من إدارة الأحداث إلى رسم العناصر هي «الشَّخصيات»؛ إذ حفلت بالتعدُّد والتنوُّع والتداخُل على نحو أفقي وعمودي، وقد نشرت ظلالها على بقية العناصر وعمَّقت حُضورها السَّردي في شاشة السيرة الذاتية، وهي تنفتح في عرضها على كشف سردي يكتظُّ بالحكي استنادًا إلى آليات قص برع فيها الرَّبيعي، ولنعاين هذا المقطع على سبيل المثال:

مرة سألت والدتي، لماذا لا تغادر جارتنا أم هاني بيتَها؟ ولماذا تغطي وجهها ببرقع شفّاف حتى وهي في منزلها؟ فكان جوابها: إنها «مُحصَنة». وكانت أم هاني زوجة لبدويٍّ أقام في المدينة حيث عمل في الشُّرطة الخيّالة، وما زلت أذكر اسمه الغريب «ضيغم» وهو اسم جاهليٌّ .. كان طويلًا نحيفًا لكنه قوي البنية، وكنا نراه في بعض الأحيان وهو يمتطي جواده مع رفاق آخرين له ليمضوا نحو القرى والمُدن الصغيرة التي لم تكن مرتبطة بالمدينة بأية وسيلة مواصلات. وكان هؤلاء الشرطة الخيالة هم من يطبقون قانون الحكومة على العشائِر والقرى التي تكثُر فيها الحوادث وجرائم القَتل والثأر لأتفَه الأسْباب. أما المُحصَنة الثانية في زقاقنا فتسمى «أم خزنة» – والخزنة هي الخزينة – وقد سمِّيت بهذا الاسم كما سمِّي زوجها «أبو خزنة» رغم أنهما لم يرزقا بأولاد. ولكن ما سمعته أن السبب هو في امتلاكها لذهب كثير (٧).

وكان لرسم «المَكان» السَّردي السيرذاتي وهندسته حضورٌ طاغٍ في تشكيل فضاء الحكي، وقد تمفصَل بين مدينتي «الناصِريَّة» و«بغداد»،

إلا أن الوصف الديكوري لبنية المكان التي كانت تعمل بطاقة تشكيلية وسينمائية وديكوريَّة يُبرز وَحَدات المكان ويؤنسنه ويبعث الروح فيه، وبوسعنا تفحُّص هذا المَقطع الذي يجعل المتلقّي لا يشعُر بالإحساس الكامِل بألفة المكان أو عدائيته فحسب، بل يعيشه ويتنفس هواه:

دخلنا مبنى «الكاظميّين» وفيه ضريحان لاثنين من الأئمة الاثني عشر، وحول الضَّريح مساحة فارهة ومن ثم مجموعة من البيوت (الغُرف) الصغيرة التي هي أشبه بالمَكاتب لبعض رجال الدّين، وقد امتلأت الساحة بالنِّساء والأطفال الذين جلسوا على بُسط وخُصران فرشوها على الأرض بعد أن فرغوا من أداء الزِّيارة والصلاة.

واستخرجوا ما حملوه معهم من أطعمة وبدأوا الأكْلَ. كان الاكتظاظ كبيرًا، ومع هذا ارتأينا أن ندخل، ولم يكن مسموحًا الدخول بحذاء بل عليك أن تخلعه وتسلمه لرجل لديه مجموعة رفوف خشبية مرقمة يستلم منك الحذاء ويعطيك الرقم، ويسمى «الكشوان» ...

لم أكن أتوقع أن يكون المَكان بمثل هذه الفَخامة، أبواب من الذهب والأخْشاب الثمينة مصنوعة بحرفية عالية لا مَثيل لها، وكذلك الخطوط التي بلغ فيها الخطاطون ذُرى من الإبداع النّادر، وكلها لآيات قرآنية وأحاديث نبوية، أما السُّقوف فمزيَّنة بالفُسيفُساء والأحجار الكَريمة

التَّي لا تُقدَّر بثمن وكذلك الثُّريات الكريستالية ذات الأشْكال العَجيبة ..

أما رَسْم «الزمن» فهو الآخر تعدَّد وتنوَّع بتعدُّد وتنُّوع تِقانات الزمن في السرد، وخَضَعَ لآليات الراوي السيرذاتي في الاسترجاع والاستباق والتَّلخيص والحَذف، وكل ما يتصل باللعبة الزمنية التي تُحيل فَضاء الحَكْي على فَضاء مُشبَّع بالطَّراوة والمشهدية والمُتعة وإغْواء القارِئ وشدَّه للتواصُل والمُتابعة. ومما حفل به رسم الزمن أحيانًا الاستِغراق التفصيليُّ في أحْداث وجدها الراوي جوهرية ومركزية في تَكريس وَضْع سيرذاتي معين؛ إذ نجد

زمنًا محددًا بيوم واحِد مثلًا يستغرق عددًا كبيرًا من الصَّفحات وكأنه يسترجع ساعات اليوم كامِلة ساعةً إثرَ ساعة[٩].

يخضَع رسم الأحداث للألْباب ذاتها وهي تسهم إسهامًا أساسيًّا في شحن فضاء الحكي السّيرذاتي بطاقة حيوية، لا تغيب فيها حساسية القاص والروائي والشاعر أحيانًا، فضلًا عن الرسام؛ إذ كانت الأحداث تخضع لفعل تصويريٍّ غاية في الدِّقَّة والإحاطة والنُّمو الحَدثيِّ، على الرغم من أن الفضاء الأجناسيَّ للسيرة الذاتية يبقى حاضرًا ومتمسكًا بخصائصه النوعية، لكنه لا يألو جهدًا في الإفادة من أية إمكانية فنية تساعد في تطور الأنموذج الحدثيِّ وتُفعِّل من سرديته ودراميته، وظلَّت هذه السِّمة مهيمنة على كل فصول السيرة الذاتية من أولها إلى آخرها.

القصديَّة السيرذاتية: من الذاكرة إلى الفكر

يتكشَّف «الميثاق» عادةً عن قصديَّة سيرذاتية تُلزِم المتلقي باستقبال الكتابة ضمن إطار هذا الجنس الأدبي، وتنحو هذه القصدية منحًى واضحًا في تفعيل سردية الكتابة السيرذاتية باتجاه الإجابة عن أسئلة الذات السّيرذاتية الساردة في دائِرة آليات وقواعد وقوانين الفن السيرذاتي، وتنشئ نوعًا من العَلاقة الوثيقة بين انتقاء الأحداث من الذاكرة عبر إخضاعها لوعي الحال الراهنة في الكتابة، ودعمها بقوة فكر تجعل من رواية الأحداث المستدعاة من مَكنز الذاكرة وسيلة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة إلى عرض الحادثة السيرذاتية في شاشة الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة وطرافة، وضبطها من جهة أخرى بقصدية تِقانية تحافظ على هندسة التَّشكيل داخل الفضاء النَّوعي لفن السيرة الذاتية.

اشتغلت السيرة الذاتية «أية حياة هي ؟» على هذا المَفْصِل السيرذاتي عبر أكثر من تِقانة وآلية ومَساق أسلوبي ودلالي ورؤيوي. كانت الأنا السّيرذاتية

السّاردة في معظم أجزاء السيرة محكومة في بناء أنموذجها ونموِّه وتطوُّره والكشف عن خصائصه ودواخله وصفاته بـــ «الآخر»؛ إذ كان «الآخر» أشبه بـــ «مرآة» مصاحبة تعكس صورة الأنا وتشتغل بوصفها منبهًا لا يكتفي بالغرض بل يتجاوز ذلك إلى التَّوجيه والمساءلة أحيانًا:

كان الزِّحام يصطدِم برأسي كالحِجارة، وكنت مندهشًا من الحركة، ومن الشِّجارات والزَّعيق .. وتَتلاحِق أسئلتي على منقذ الذي كان منقذًا فعلًا، حتى وصلنا إلى الجِسْر العَتيق - هكذا يسمّيه الناس - ربما لأنه أقدم جسر يربط جانبي الكرخ والرُّصافة، وربما له اسم رسميٌّ لا يستعمله الناس ! بدأنا بعُبوره فهو مَتين وثابِت، وليس مثل جسر مدينتي عائمًا على طوافات غالبًا ما تجرفها تيارات النهر بعيدًا فنجد المدينة بلا جسر. وبدأت أتنفَّس شيئًا من الهواء النقي وتطلعت إلى ضفاف النهر يمينًا وشمالًا فوجدتها مكتظَّة بالمَباني التي وصل البعض منها إلى حافة النَّهر. وبعد أن عبرناه أشار مُنقذ إلى سوق تقع على اليسار مباشرة، وكانت مسقوفة بسقوف شَبيهة بسقوف الأسْواق العربيَّة بما فيها أسْواق تونس العتيقة ودمشق والقاهرة ومراكش وفاس (وهذا ما سأكتشفه بعد ذلك بسنوات). ثم أشار مُنقذ إلى اسم فندقيٍّ وقد ظهرت لافِتة تُشير إلى أنه في داخِل الزُّقاق، وقال:
لقد وصلت، سأمر بك لنتجوَّل معًا، وعندما أُقبل في الحقوق وتُقبَل أنت في معهد الفُنون الجميلة، لا بدَّ وأن نكون صديقين، ثم صافحني ومَضى بكل طِيبة وأريحية أبناء البصرة التي سأعرفها لاحقًا[١٠].

لا شَكَّ في أن سمة الجُرأة والجَسارة التي حفلت بها السيرة كانت من المَلامِح الأساسيَّة التي امتازَت بها؛ إذ حاول الرّاوي - بالرغم من تحفظاته التي أوردها في «عتبة التقديم» - التَّحرُّش بالكثير من الممنوعات والمُحرَّمات، وأظهر جوانب مهمة من العالَم الباطنيِّ السِّرِّي لمدينته «النّاصريَّة/ بغداد»، وكشف النِّقاب عن شخصية العراقيِّ الاجتماعيَّة والنفسيَّة والحضاريَّة في هذه

المَرحلة الزمنية الخاصَّة في تاريخ العراق الحديث، وأحسب أن هذا الأنموذج الشَّخصانيَّ الذي رسمه الرّاوي يمكن أن ينطبِق على الإنسان العراقيِّ في كل مدن العراق تقريبًا، مع اختلافات نسبيَّة – ليست عميقة – بين عراقي الشَّمال والوسط والجنوب عمومًا.

لعلَّ الغزارة التي اتَّسم بها حضور الموروث الشَّعبي كانت من أبرز الظَّواهِر اللافِتة في سيرة «أية حياة هي؟» لفرط اتِّساعها وتنوُّعها وتفصيلها وارتباطها الصَّميمي والعضوي بشخصية الإنسان العراقيِّ، وهو ما اهتم به الرَّبيعي كثيرًا في مدوَّنته القصصيَّة والروائيَّة؛ إذ لا تكاد تخلو صفحة واحِدة من صفحات السيرة/ الشَّهادة من إشارة أو إلماحة أو تعريف أو عَرْض أو مُلاحَظة أو عرض أو سرد أو تفصيل، إلى أمر مَوْضوع أو حالة تتعلَّق بالموروث الشَّعبي الشَّديد الكثافة والقوي الحضور بكل خِصبه وغناه وثرائه، حتى يمكننا القول إن سيرة «أية حياة هي ؟» هي سيرة الموروث الشَّعبي لمجتمع الخمسينيّات والستينيّات العراقي، حيث قدَّمت خارطة ناطِقة ومصوَّرة وملوَّنة لهذا المفصِل الحيويِّ في حياة الإنسان، التي لا يمكن إطلاقًا فهم السّيرة وتلقيها من دون الغَوْص فيه وإبراز حضوره الإنسانيِّ والحيويِّ اللافِت:

> **ذكرت بأن جدتي بسمة ما إن تصل حتى تبدأ في البيت حيوية كَبيرة، وتبدأ النِّساء من قريباتنا بالتردُّد على البيت للسلام عليها، وكان قوري (براد) الشّاي الكبير المَصنوع من الخزف على النّار دائمًا، ما إن يفرغ حتى يمتلئ. وأحب هنا أن أذكِّر بأن هذا النوع من الأواني الخزفيَّة معرَّض للكسر أو التَّشقُّق، وكان هناك رجال يدورون في أزقَّة المدينة ومهنتهم إعادة ترميم هذه الأواني بواسطة أسلاك حديدية تجعل مقاومتها كبيرة حتى عندما تسقط على الأرض. وكانت المادَّة المصنوعة منها الأواني الخزفية تسمّى «فرفوري» وتجاورها الأواني النُّحاسيَّة الثَّمينة التي لم يدرك الناس قيمتها إلا بعد سَنوات حيث تحوَّلت إلى تُحف نادِرة. لقد بدأ الناس ببيعها والتخلُّص منها ما إن ظهر**

الألمنيوم ومن ثم البلاستِك، لأن الأواني النحاسية (في العراق يسمونها صِفِر) تحتاج إلى صيانة مستمرة لتنظيفها من بقايا النار والصدأ، وكانت هناك سوق كاملة تسمى سوق الصفارين أو الصَّفافير في كل مدينة، وسوق الصفافير في بغداد تعد مِن المعالم السِّياحية للمَدينة القديمة التي تجذب إليها السُّياح، وفي أواخر السَّبعينيات من القرن الماضي أعيد بناؤها وَفْق الطراز المعماريِّ التي كانت عليه، وعادت الحياة لمهنة كادت تنقرض. كنت أتابع جَدَّتيَّ بفضول غريب وهما تطببان بعضهما حيث تشكو كل واحدة للأخرى ماذا يوجعها وبماذا تحس. وكانت جَدتي «حسنة» تشكو من آلام في كتفيها، فأرى جدتي بسمة وهي تقوم بتشريط مكان الألم بموسى الحلاقة وبخفَّة ومَهارة، وكان الدم يتدفَّق فتمسحه بقطعة قُماش نظيفة. كان هذا العمل يدعى «الحجامة». وهناك مثل شائع يقال لمن يباشر عملًا لا يعرفه يقول: «يتعلم الحجامة بروس اليتامى» (١١).

وتكشَّفت روحية الكتابة في هذا الإطار عن عقل اجتماعيٍّ وفكريٍّ وإنسانيٍّ مُنفتِح على لُغة المحبة والتَّسامُح والتَّعايُش، التي كانت تتمتَّع بها الشخصية العراقية عبر أنموذج الذات السيرذاتية الساردة والناقلة بأمانـة و وعي للأحداث، والمصوِّرة بدقة لواقع الحياة العراقية إبّان تلك الفترة التي شَملتها السيرة.

تقانات السَّرد السّيرذاتي

تتداخل تِقانات السَّرد السيرذاتي تداخُلًا كبيرًا مع أنماط السُّرود الأدبيَّة المُختلِفة الأخرى ولا سيما الرواية، وذلك لأنَّ فن السّيرة الذاتية يمثِّل فرعًا رئيسًا ومهمًّا في شجرة السَّرد القصصيِّ، وتبقى مادتها مرجعًا ومموِّلًا أساسًا ومركزيًّا لبقية أنواع السُّرود.

لذا فإنَّ البحث في تقانات هذا السَّرد يفيد كثيرًا من المُنجز النَّقدي النَّظري الخاص بتقانات السَّرد الروائيِّ والقصصيِّ؛ إذ ينهَض على إدراك أفضية هذه

التِّقانات وصيغها ومجالات عملها في عموم النظرية السَّردية الخاصَّة بسِياق انتقاء الأحداث، وأسلوبيَّة عرضها، وطرق بنينتها.

لعلَّ من أبرز ما يمكن فهمه في هذا الصدد هو معرفة أن «التتابع الطَّبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرًا أو قليلًا عن المجرى الخطِّي للسرد [١٢]»، مما يدفَع إلى مُعاينة الزَّمن السَّردي في السيرة الذاتية بعيدًا عن منطق التَّتالي الواقعي للأحداث، مع عدم تجاوزه كليًّا؛ لأنَّ فن السّيرة الذّاتية يخضع على نحو ما لنوع من التَّكافؤ بين المَرجِع الواقعيِّ والبِنية المتخيَّلة[١٣]، والانفتاح على شبكة تِقانات تتقدمها تقانتا الاستِرجاع والاستِباق اللتين وضعهما - جيرار جينيت - على يمين ويسار درجة صفر السَّرد الزَّمنية، تلك الدرجة التي تقع بين الاسترجاع العائد إلى الوراء والاستِباق الذّاهب إلى أمام[١٤].

لا شَكَّ في أن حساسية اللعب/ التلاعُب بالزَّمن السَّردي في هذا المضمار من شأنها أن «تخدم الأغراض الجمالية والفنية» [١٥] للسَّرد السّيرذاتي.

فضلًا عن هاتين التِّقانتين، فثمَّة تِقانات أخرى كالوَصْف بأنواعه، والحذف بأنواعه، والخلاصة بأنواعها، والحوار بأنواعه، تعمل جميعًا على نقل السَّرد السّيرذاتي من حرفيته وخطيته في تقديم وقائع الحَياة المنتخَبة وعرضها إلى تفعيل ذلك باتجاه خلق أنموذج أسلوبيٍّ لنوع سرديٍّ يبتغي إنشاء جماليات خاصة به تعزِّز مكانته النوعية - الأجناسية من جهة، وتؤثِّر في توجيه التّاريخ الأدبي ودفعه إلى مسارات جديدة دائمة النُّمو والتَّطوُّر.

وإذا ما عاينّا سيرة «أية حياة هي؟» الذاتية استنادًا إلى هذه المُعطيات والمقوِّمات التِّقانية في تجليات السَّرد السّيرذاتي وتمظهراته، لوجدناها حافلة بكل هذه التِّقانات من دون افتعال وتجنٍّ على انسيابية السَّرد السّيرذاتي ومُرونته ورشاقته؛ إذ جاءت في معظم أشكالها استجابة لدواعٍ فنية تتلاءم مع

طبيعة الحادثة السّيرذاتية المقدَّمة وأهميتها وحضورها وقيمتها في مسارات الفضاء السَّردي، وخضوعها لأسلوبية البناء الفنِّي وضروراته السَّردية، والطَّريقة الكِتابية التي اعتمدها الكاتِب خارج ميدان السَّرد في عَلاقته بالرّاوي الذاتي المتسلِّم مَقاليد السَّرد، وحلوله في الشَّخصية الناطقة المُسهِمة في خَلق الأحداث وتَسييرها وتنظيم حركة السَّرد داخل فضاء الحكاية السيرذاتية.

اتَّسم الاستخدام التِّقاني في «أية حياة هي ؟» بانتقاء شَديد الخُصوصية للحظات والحالات الإنسانية التي تتمتع بدفْء حيوي استثنائي، كان ثمرة وَعْي سرديٍّ وإنساني للكاتب عزَّز القيمة الفريدة لهذا النوع من السَّرد القصصي:

كان فصل الشَّتاء يخيفنا داخل بيوتنا ولم نخرج منها إلّا عندما تتسرَّب الشمس إلى الزُّقاق؛ إذ لا أجمل من الشمس مصدرًا للدفء. وأذكر أن معلِّم الرياضة «ذياب» كان يخرجنا في الشتاء القارس لساحة المَدرسة وهو يقول الشمس تأتيكم بثيتامين (c)، وكل نِصف ساعة تتشمَّسون فيها كأنكم أكلتم برتقالتين. لذا عندما نَخرج من الصف نظل نصرُخ: إلى البرتقال. ولم يكن زقاقنا مبلَّطًا، لذا نتعذب كثيرًا عند نزول المطر، وكانت بعض البيوت المُسقفة بالجُذوع والحصران تخرُّ على أصحابها ... وكم من بيت تهاوَت جدرانه أو سقطَ سقفه على أصحابه. لكننا نمكث جالسين على دكات الأبواب طويلًا، بل سرعان ما يقترب الأولاد من الأولاد والبنات من البنات. كانت ألعابنا بسيطة جدًّا، وغالبًا ما نتخلّى عنها لنجتمع ونستردَّ ما سمعناه من حكايات حول أحداث الزُّقاق التي لا تخفى، فالجُدران التي تفصل البيت عن الآخر كانت واطِئة وبإمكان أي امرأة أن تنادي جارتها باسم ابنها أو ابنتها الكبيرة (الكثيرون يفضلون مناداتهم بأسماء أبنائهم الذكور حتى ولو كانوا صغارًا) ويبدآن حديثًا قد يستمر فترة طويلة، وأحيانًا تتسلَّق كل منهما طاولة أو ظهر المهراس الكبير الذي يعد فيه الرُّزُّ بعد أن يَشتروه بقشوره، وليس هناك بيت ليس فيه هذا المهراس الذي يسمونه «الجاون»، وكانت

النِّسوة يستعملنه بطريقة غاية في الجمال؛ إذ يتحزَّمن بعباءاتهن ويمسكن بيد المهراس وينزلنها في قاعه بإيقاع جميل، ومن كلماتهن التي يتغنين بها عند أدائهن لهذا العمل صيغت أغانٍ اعتمدت ما يتفوهن به مطلعًا، وما زلت أذكر تلك الأصْوات وبعضها غاية في العُذوبة، وهي تقول ما بين رفع يديْها بيَد المهراس، وإنزالها في قاعه: (هاي وهاي وهيه) وللمغنّي الشهير سَعدون جابر أغنية مُستوحاة من هذا المقطع وتقول كلماتها: (هاي وهاي وهوه شوفوا بحالي شسوه[١٦].

وسخَّر الرّاوي عدسة كاميرا مشحوذة بدقة وأناة وحرفنة لتفتح عينًا واسعة وملوَّنة على الأحداث تصوِّرها بكل دقة وشمولية وإحاطة، وتجعل من الرّاوي شاهدًا ومشاركًا وفاعلًا على نحو مركَّب لكنه سلس ورشيق وغير معقد، تنساب الأحداث السّيرذاتية بين يديه بكل بساطة وعفوية وتدفُّق.

أسلوبية التعبير: اللغة والكتابة

نهج الكاتِب في أسلوبيته التَّعبيرية نهجًا خاصًّا سعى من خلاله إلى إحداث موازنة بين حاجات الفن السّيرذاتي إلى لغة تعبير يتوافر فيها عنصر الإنشائية، إلى جانب العنصر الحِجاجي الإقناعي تلاؤمًا مع المرجعية الواقعية للأحداث، وهو ما ولَّد نمطًا متداخلًا من الكتابة ذهب إلى المزج بين خطابين أحدهما يتحرك في دائرة التَّعبير المنطقي الواقعيِّ، والآخر في دائرة المتخيَّل الذي يجعل الكتابة كتابة أدبية.

لعلَّ اتسام لغة سيرة «أية حياة هي ؟» الذاتية بالبساطة التَّعبيرية بكل ما تتمتع به من انسياح وتدفق ورغبة في الإفاضة، أنجز على نحو ما خطابًا سيرذاتيًّا يقوم على لُغة خاصَّة تستجيب لكل المتطلبات التي تقتضيها حساسية الكتابة السيرذاتية وتفرضها على هذا النوع السَّردي:

وعَبرت ساحة الميدان، ثم تذكَّرت أحمد الباقري وصوته الرخيم، وهو يضع

يده على كتفي ويردد بناء على إلْحاح منّي أغنية عبد الحليم حافظ (على قدّ الشَّوق)، ونحن نتمشّى على شاطِئ الفُرات كل مساء لنستعرض بعض فتيات مَدينتنا اللَّواتي تسمح لهن أسرهن بالتَّمشّي مع صديقاتهن على شاطئ النهر لشَمِّ الهواء البليل، وكم كان البعض منهن ماكرات مع الشُّبان؛ إذ إنهن يتعمَّدن فتح عباءاتهن السوداء التي يتلفعن بها، بحركة تبدو وكأنها حصلت بشكل عَفويٍّ، فنكتشف ما تخبئ هذه العباءات من كُنوز الجَسد وثماره البهية، وكن نُسمعهن الكلام ولكن بكل التَّهذيب، وكان غزلنا البيض يطربهن فيتمادين، ولذا نلاحقهن .. حتى بيوتهن، فتكون حركة (تصبح على خير) فتحة من العباءة أوسع من تلك التي تحصل على الشّاطئ مع استِدارة كامِلة نحونا قبل أن تفتح باب البيت. كانت واحِدة تفعل بنا هذا (أحمد الباقري وأنا)، لذا كنت أتساءل: من المَقصود فينا ؟ فيقول أحمد: طبعًا تقصدنا معًا، جسد جميل مأسور، وفتاة ترتدي أجمل الفَساتين وبأحدث الموضات، ولا تجد من تريها له! (هذه الفتاة سأكتب عنها في روايتي «خطوط الطّول .. خطوط العرض»؛ إذ تسنى لي فيما بعد أن أعرفها عن قرب وأن أسمع بنهايتها المأساوية محترقة) (١٧).

تتكشَّف أسلوبية التَّعبير هنا عن فضاء استنطاقي للحالة عبر الاجتهاد في انتزاعها من مساحات الذاكرة، وزَرْعها في مشهد الكتابة بكل حيويتها وبهائها وانفتاحها، للوصول إلى خطاب سيرذاتي نوعي يأخذ من آليات الكتابة التّاريخية منطقها وإحاطتها ودقتها وفضاءها، لكنه ينأى بعيدًا عن الامتثال الكامِل لقواعدها وقوانينها، ويأخذ في الوقت عينه من الكِتابة السَّردية حكائيتها وتجلِّياتها التخييلية وفتنتها وأدواتها التَّعبيرية، إلا أنه ينسحب خارج سُلطتها في إمكانية تحويلها إلى سرد صافٍ. وبذلك تنجح سيرة «أية حياة هي؟» الذّاتية في الانتماء الصَّميمي إلى نوعها السَّردي، محقِّقة في أسلوبيتها التَّعبيرية أهم جماليّات هذه النوع وخصائصه وميزاته الفنية الكتابية.

الفصل الثاني

حساسية الصورة السّيرذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي

مَدخَل

تؤدّي العين بطاقتها البصرية دورًا بالغ الأهمية في تحريض الحواسِّ الأخرى وتفعيلها واستناد حراكها الحواسيِّ، بوصفها حاسَّة ذات قيمة مركزية في تبئيرها قياسًا بالحواس الأخرى؛ إذ تتوافر على طاقة فعّالة من الإثارة والجاذبية بحيث لا يتوقف أداؤها عند حدود مسح المَناظر التي تعترض العين، بل يمتد نشاطها إلى التقاط إيقاع الصُّور على مساحة اللَّوحة وإيقاع الكلمات على المساحات البيض للوَرقة، على النَّحو الذي يعكس حساسية خاصَّة تنتجها كثافة التَّعبير القرائي البصريِّ الذي تمارسه العَين.

وعلى صَعيد تشغيل حساسية التذوُّق في هذا الإطار، فإن «من الحقائق المعروفة أن تذوُّقنا للعمل الفني يعتمد أساسًا على حاسَّة البصر التي يمكن أن تثير حواسَّ أخرى كالسَّمع والشَّمِّ والذَّوق. وكما يذهب بعض الشُّعراء – مثل رامبو – إلى أنَّ للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصُّورة والإيقاع والملمس والطَّعم واللَّون والرائِحة، كذلك يرى بعض المصوِّرين – مثل الفنان حسن سليمان – أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لا نرى ألوانًا وخطوطًا فقط، بل نشمُّ رائحة ونسمع أصواتًا تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح

طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعًا ونغمًا، نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم [١]»؛ إذ تتحوَّل العين الباصِرة إلى آلة التقاط فنية تعتمد على منهج خاصٍّ في تَعامُلها مع المصوِّرات التي تقع تحت سُلطتها البصرية.

إن العين في انفتاحها على الرُّؤية في المجال الحيوي الجمالي تَحفِر في باطنية العمل وتنقل حصيلة جهدها إلى المُختبر التَّحليلي في الذهن بعد أن يشتغل الإدراك على تمثُّل الصور وإبراز مكوِّناتها وتفاصيلها من خلال ارتباطه الوثيق بكفاءة العين في الالتقاط والملاحظة، على النحو الذي تكون فيه «جودة العمل الفني ودقة وصفه منوطتان بقوَّة هذا الإدراك و وُضوح الصور والجزئيات في الذِّهن [٢].» وكلما كانت حَساسية العَلاقة الإنتاجيَّة بين فعل العين وفعل الإدْراك في أعلى قدرتها وطاقتها وكفاءتها، فإن ذلك يقود إلى شحن الإدْراك بقوَّة فعّالة في تسليط آلة الذهن المُشتعلة بمعيَّة العين والإدراك على مساحة الصّورة، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الضوء الذي يفتح الصورة على أدقِّ تفاصيلها وجزئياتها؛ إذ «إن قوة الإدراك الحسِّيِّ في ناحية من النواحي تساعد على دقة الوصف من الناحية نفسها [٣].»

تعمل الذّاكرة في هذا السِّياق بوصفها بنكًا للمُصوِّرات التي تثوي في أعماقها وتنضوي داخل طبقاتها وتحتمي بطيّاتها، لكن إشاراتها تظلُّ مُشرَعة بانتِظار أية حالة استِرجاع يقوم بها الذِّهن المُدرِك للإفادة من قيمتها الوثائقية في التعبير عن نسق معين، فـ «ما يجمعه الأرشيف في طياته سيكون سجلًّا زمنيًّا حافلًا بالأحداث المصوَّرة، يمكن الرُّجوع إليه في أي وقت للحصول على وثائقَ تزداد قيمتها التاريخية كلما تقادم الزمن عليها، وكثيرًا ما تظهر أنْواع كثيرة من الصور تكون مهملة في حينها، لكنها تصبح ذات قيمة تاريخية كبيرة فيما بعد، نظرًا لما تحتويه من حقائق وأحداث مهمة [٤]»، إذا ما أُدرجت ضمن نسق تعبيريٍّ يسعى نصٌّ صوري أو كتابي إلى إنتاجه.

من هنا يمكننا الإشارة إلى أنَّ الصُّورة، وهي تخضع للبصري والمُدرَك والذِّهني داخل فعالية مشتركة للقراءة، فإنها لا تتعامل مع المجال الصوري على أساس العَلاقة (الواحدية) التقليديَّة بين بصرية العين وانعكاس القيمة المصوَّرة، وذلك لأن الصّورة في بنيتها التَّركيبية والتَّحريضية المستفزة للحواس «لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية [٥]»، بمعنى أن ترشيحها لقراءة تشترك بها الكثير من الحواس وآليات الاستقبال الأخرى هي مركز الفعل في هذه العَلاقة.

لا تتوقَّف وظيفة الصُّورة – استنادًا إلى هذه المعطيات التي وسَّعت كثيرًا من مساحة التبادُل التفاعُلي بينها وبين الصّورة – عند حدود الوظيفة المُعلَنة، بل تمتد إلى شبكة وظائف أخرى تقع في دائرة الوظيفة المقابلة لها، وهي «الوظيفة المُضمَرة»، التي تعمل أداوتها على «تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب، بل بصريَّة. فإذا كنا نرى قليلًا جدًّا من الأشياء في داخل الصورة، فذلك لأننا لا نُحسِن قراءتها على الوجه الأكمل، ولا نحسن كذلك تقدير قيمة التخفيف أو الإشباع. سيكون هناك وظيفة تربوية للصُّورة [٦].» عبر تمثُّل الفضاء العام للوظيفة المُضمَرة للصّورة واجتيازها الحاجِز الجمالي عابرةً نحو المجال التَّربوي حيث تتسع دائرة المعرفة الصورية، يمكن للقارئ أن يتسلَّح بمنهجية عمل جديدة تساعده في أن «يطَّلع على الصورة أو لا ثم يشرع إلى الإلمام بالتفاصيل [٧]»، على النحو الذي تنتهي فيها قراءته إلى شكل من أشكال الاحتواء القرائيِّ، الذي يُضاعِف قيمة التَّواصُل بين عين القارئ الكثيفة الثَّريَّة الخِصْبة والجزئيّات والهَوامِش والتفاصيل، وهي تحوِّل الصّورة إلى نَصٍّ قابل للتعدُّد القرائيِّ.

الصّورة على هذا الأساس قيمة تعبيرية عالية المستوى لا يمكن التعامل معها تعاملًا سطحيًّا يتوقف عند واقعها المشهدي المجرَّد، بل يجب التوغُّل في متاهاتها ومجاهيلها وطبقاتها وكشف طيّاتها وظلالها وخلفياتها وعلاماتها

الخفية وإشاراتها الرمزية؛ إذ «ليست الصورة أثرًا خلَّفه الإحساس فحسب، وليست نتاجًا جماليًّا خالصًا لخيال مُطلَق أو واقع تُصوِّره مهما وصفت الصورة بواقعيتها، فهناك دائمًا شيء ما تبنيه الصورة بطريقتها [٨]»، ولا بدَّ أن تنفعل طاقة الانتباه في القراءة إلى الحركة الداخلية العميقة التي تجري بها عمليات هذا البناء، وإدراك أسلوبيته وتحرِّي حدوده ومَدياته وتشكيلاته.

وهو ما يؤدّي بمنطق الصّورة وفعاليتها الجمالية والفنية لتجاوز راهنية الزَّمن الذي تُتلقّى فيه الصّورة، وفَتْحها على الفضاء العام للزَّمن بمرجعيته العاطفية والنفسية، فـ«ليست الصورة انفعالًا فحسب، للصورة جوانب عدَّة منها هذا الجانب التذكيري [٩]»، الذي يُحيل على الماضي بمعناه الذاكراتي مستوحيًا منه الحساسية الزَّمنية التي تدعم إمكانية عبور الصورة الزَّمنيِّ.

الصورة نصًّا: القراءة والتأويل

الصّورة إذن، وفي ظِلِّ هذه القوَّة التعبيرية التي تنطوي عليها، هي تشكيل نصِّي في منظورها الرؤيوي يحظى برعاية القراءة، حيث تتعامل معها بوصفها نصًّا قابلًا للقراءة وخاضعًا لمُعطياتها ومقارباتها؛ إذ هي تخترق مساحة اللوحة أو المشهد لتنفتح على قيم ومعانٍ وأسئلة جمالية وثقافية تؤلِّف سُلطتها في التواصُل، وتفرض أنموذجها على حساسية المجال القرائي في مستوياته كافة.

إن للصّورة انطلاقًا من هذه الرؤية «سُلطة في التواصُل الجماليِّ والتواصُل التَّداولي جميعًا [١٠]»، يقودها إلى الارتِفاع بقوتها التعبيرية وطاقتها الأدائية لتنمو أمام فعل القراءة بوصفها نصًّا يحتمل التأويل. ولا بدَّ لآليات التأويل أن تدرك تمامًا فضاء الصورة التكوينيَّ والأدائيَّ ليكون بوُسعها التحكُّم القرائي في فكِّ شفراتها والكشف عن علاماتها؛ إذ هي تتضمَّن شبكة من الشِّحنات السّيميائية التي لا يمكن استيعاب طاقتها الإشارية إلّا من خلال إدراك حساسية الكثافة التعبيرية فيها، وهي تنطلق من فكرة أخذ الصورة على أنها «تصوُّر وتقنية،

مضمون وطريقة مثلى لإخراجه إلى الوجود عبر اعتبارات الفن الخاصة[١١].»

لا شك في أن هذا التصوُّر الإشكالي لمفهوم الصورة في دائرة التلقّي والتَّأويل يذهب بها إلى تحميل اللغة مسؤولية جديدة في إدارة فعالية قراءة الصورة؛ إذ «إن الصورة هي أولًا مجال مفتوح (لمنطلق الحسِّ)، ثم تأويل للمرئي، وتصبح (الوظيفة الأيقونية) طريقة مختلفة تمامًا لصنع المعنى، وهي طريقة تختلِف عن المعنى اللغوي كل الاختِلاف، هذا المعنى الذي يستعصي أحيانًا على اللغة هو نفسه شرط لاستِخدام اللغة للحديث عن الصورة[١٢]»، بحيث يتجاوز هذا الاستخدام التقاليد النَّسقية السّائدة في القراءة اللغوية، وينفتح على أسلوبية أخرى تُفيد من إنجازات اللغة وتراكماتها وخبرتها في قدرتها على قراءة المكتوب. لكنها في هذا السِّياق تضيف إليها مقوِّمات جديدة في قراءة الأبعاد التشكيلية والخطوط والألوان والكُتل والانكِسارات وجدل الضَّوء والظِّل، وكل المساحات والطَّبقات الصُّورية المعروضة أمام القراءة، وهي تُشكِّل تموُّجات دائمة التَّحريض والتحدِّي والإثارة لرَغبة القراءة وشهوتها في التدخُّل والاختراق.

لعلَّ من المسائل الجوهرية ذات المُعطى المنهَجيّ التي يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار في هذا السِّياق، أن «الفارِق بين نُزوع البَصري إلى الآني ونزوع النَّصي إلى السَّرد، أن الصّورة تُشاهد دفعة واحدة. بينما النص يقرأ بالمضي في الوقت[١٣]»، على النحو الذي يتوجب فيه فتح مشروع القراءة على إمكانية زمنية تشتغل على مستويين، الأول بصريٌّ – آني تتوجَّه فيه آليات القراءة نحو بؤرة مركزية كثيفة تقاوم الامتداد الزمني، والثاني نَصِّي – سردي تستجيب فيه آليات القراءة للامتداد الزمني وتَسرح فيه. وإذا كان بالإمكان استقلال القراءة النصية السَّردية بمُمكنات قرائيَّة تفيد من معطيات الامتداد الزَّمني وتحقِّق نجاحًا في التأويل، فإن ذلك لا يتحقَّق للقراءة البصرية الآنية في ظلِّ معاينة مُستقلَّة تُغفل

مُنجزات القراءة الأولى؛ إذ لا يمكن للتأويل هنا أن يحقق نتائج قرائية باهرة من دون استثمار المَخزون القرائي للمُستوى الأول، وإدماجه بالمُستوى الثّاني في سياق مُزدوِج يتعامَل بمرونة مع الزمن في سياقيه المُتمركِز والممتدِّ في آن معًا.

أُنموذج الصّورة الفوتوغرافية

قد يُنظر إلى الصّورة الفوتوغرافية بوصفها أقلَّ نماذج الصورة فنيةً، ومن ثَمَّ أقلِّها استشكالًا في نَظر التَّأويل؛ لأنها تستند في آلية تشكيلها الفنِّي إلى مرجعيَّة فضائيَّة ذات وُجود واقعيٍّ يمكِن التأكُّد من مساحته الزَّمنية والمَكانية على نحو ما، وقد يُعفيها هذا الارتِباط المرجعيُّ من الكثير من طاقة التَّخييل في أثناء إنجاز العَمل التَّصوري. إلّا أن هذا المنظور لا يمكن الأخذ به عمومًا؛ لأنَّ ذلك يتوقف على طبيعة الصورة الفوتوغرافية التي تخضع للنظر والقراءة والتأويل؛ لأنَّ التَّصوير الفوتوغرافي خرج اليوم من مِظلَّة التَّوثيق المجرَّد لمصوِّرات ذات قيمة تاريخية معينة، ودخلت في الفَضاء التَّصويريِّ الذي يعكس وجهة نظر فنية ذات قيمة جماليَّة عاليَة، أما درجة التَّوثيق المجرَّد للتَّصوير الفوتوغرافي فلا يُعاين بوصفه فنًّا، بل ينظر إليه من زاوية مِهنية مَحْض.

من هنا يُمكننا القول إنه على الرَّغم من أن «الصّورة الفوتوغرافية واحدة من أهم عناصِر الوثائق التَّسجيلية، وأن قيمتها التاريخيَّة تنحصِر فيما تحتوي عليه من حقائق ومعلومات [١٤]»، يمكن أن تشتغلَ وتفيد وتحلَّ إشكالات كثيرة في الحياة الثقافية والاجتماعية، إلّا أنها قطعًا لا تَمُتُّ بصلة حيوية للبعد الجمالي والفني الذي يتطلَّب قراءة تأويلية لحساسية الصورة فيها.

تلك القراءة التي تفحص فيها مستويات التعبير بالصورة على النَّحو الذي يُدخِل «الصور الفوتوغرافية والجرافيكية فيما يسمى النص – الصورة [١٥]»، ويخضع كِيانها النَّصّ – صوري لآليات التأويل بوصفها تنطوي على قيمة نَصِّيَّة قابِلة للقراءة والتأويل.

بين الكتابي والفوتوغرافي

ما دامت الصّورة الفوتوغرافية قد تحوَّلت إلى نص يمكن معاينته وقراءته بوصفه فنًّا صوريًّا يمثِّل وجهة نظر تختزن قيمة جمالية وفكرية وثقافية تنطوي على قدر عالٍ من الكثافة الإبداعية في مجال التوافُر على خزين سيميائيٍّ يمكنه تَحدّي آليات التأويل، فإن العَلاقة بين الكتابي والفوتوغرافي – بوصفه صورةً – تطرح رؤية تتطلَّب إمعان النظر والتحليل والمعاينة.

إن العَلاقة النظرية التي يمكن أن تتكشَّف اعتمادًا على حيثيات هذا التصوُّر بين الصورة والكتابة، حسب فرانسيس بيتس، تقوم على «فن الذاكرة ومحاولة المُزاوجة بين القدرة الإبداعية وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصرية قوية [١٦]»، يمكنها أن تستعيد حرارة الذِّكرى المتجسِّدة في حيوية الصورة وهي تحكي قصة الزَّمن والمكان والحدث.

من النماذج الشَّهيرة في شكل الصورة الفوتوغرافية أنموذج «شكل الرسم الذاتي»، الذي يسجِّل حالة تاريخيَّة وجغرافية ذات أثر وقيمة على مُستوى الفَرد والمجموع داخل السِّياق التاريخيِّ الذي تتواصَل فيه الأزمِنة من الماضي إلى الرّاهن وما يحمِله من طاقة استشرافية للمستقبل.

وحين يُتعامل مع سَطْح الصورة الفوتوغرافية ومكوِّناتها قرائيًّا على هذا المستوى بوصفها نصًّا، «يكتفي السّارد بِرواية الأفعال أو المشاهدات الضَّرورية التي تقدِّم صورة محدَّدة عن الذات السّاردة [١٧]»، وتتمركز الأفعال والمشاهَدات في مركزية الصورة البؤرية ذات الرسم الذاتي وهي تمثل كتابيًّا الذات السّاردة، أو تقوم بدورها في تركيب العلاقة الإجرائية بين النص والقراءة.

وتصبح الصُّورة المحددةُ – وهي تختزن الأفعال المروية داخلها والمُشاهَدات المُكثَّفة في أعماقها وفي طبقاتها – النصَّ البصريَّ الذي تلتقطه العين/ تصطدم به دفعة واحدة، لكن يحوِّله الذِّهن من صوري – فوتوغرافي إلى

كتابي يسلِّط عليه خبرة القراءة الكتابية بمعيَّة خبرة القراءة الصورية للوصول إلى صيغة جديدة لقراءة مُزدوِجة تتفاعل فيها الأدوات والآليات كلُّها.

إن شَكْل التَّصوير الذاتي في التصوير الفوتوغرافي يتحول إلى نص قابل للتأويل حين يتنكَّب وظائِف معينة، وحين يرتبط بسياق إعلاميٍّ كثيف يتعلَّق بصاحب الشكل الذي تُعرض صورته، إذا ما أصبح فيما بعد شخصية مهمة على أيِّ صعيد تمكِّنه من مضاعفة القيمة التاريخية والفنية والإعلامية للصورة. وتقوم وظيفة الإخبار بوصفها الوظيفة ذات المركزية الأشدّ في التقديم والعرض بالإعلان عن فضاء الصورة، استنادًا إلى مُنطلقَات واقع صاحب الصورة وقدرته الذاتية على تفعيل قيمة هذه الصورة، وتحريك تاريخيتها الصورية ضمن فعالية سيرذاتية يدعمها فيما بعد بالكلام النصِّي.

الصّورة في إطار شكل الرسم الذاتي على هذا المستوى تتميز عادة بالاقتصاد والتحديد والتَّكثيف والاختزال؛ لأنها تثبِّت حالة نوعية في تأطير الرسم الذاتي داخل الصورة بإطار تاريخي وتصويري، يحرِّك المحتوى بآلية (تصوير السَّرد – سردية التَّصوير) باتجاه تحرير فكرة مركزية تستحوذ على الفضاء السّيرذاتي، وتعمل في فعالية التَّشكيل الصّوري على مركزة السَّرد السّيرذاتي وفتحه على وقائع اجتماعية وتاريخية وثقافية، تتكشَّف فيها صور للزمن والمكان، ويتحقق انفتاح ما على الحدث والحركة والمعنى بكل الإحاطة والشُّمول التي يمكن أن ينتجها التأويل داخل فعالية القراءة. في هذا المستوى الذي يُقرأ فيه النص الكتابي بدَلالة الصورة الفوتوغرافية، فإن آلة التأويل يجب أن تمعن التَّركيز في الصّورة المُصاحِبة، وتسعى إلى تحقيق رابط سيميائيٍّ بين فضاء الصّورة والتَّعليق النَّصي، وملاحظة خاصية «تكثيف التركيز على الأنا حيث يؤدي ذلك دورًا مهمًّا [١٨]»، في استِشفاف الرؤية التي تجتهِد القراءة التأويلية في تحصيلها والبرهنة على مقاربتها.

عتبة المُقدِّمة: من الصّورة إلى الكتابة

يتكشَّف كتاب «جيش الإنقاذ: صور منه ... كلمات عنه [١٩]» للأديب (عبد السلام العجيلي) عن فعالية يمكن أن تندرج في سِياق تقديمنا ورؤيتنا لعلاقة الفوتوغرافي بالكتابي، ولعلَّ في عتبة العنوان المنفتحة على جبهة «الصورة» في «صور منه»، وجبهة الكتابة «كلمات عنه»، ما يعبِّر على نحو مثياقيٍّ حاسِم عن حساسية هذه العَلاقة وجدليتها.

يصف العجيلي مقدِّمة الفكرة التي أنشأت العَلاقة بين الصّوري الفوتوغرافي والكتابي في حدود هذه التَّجربة بالقول الآتي:

> **منذ خمسة أعوام، في أواخر عام ١٩٩٩، زارني في الرقة الأستاذان أكرم الزعتري وفؤاد خوري، وهما عضوان في المؤسَّسة العربية للصّورة، قادمين من باريس. والمؤسسة العربية للصّورة هيئة غير ذات نفع ماديٍّ تهتم بالصُّوَر الفوتوغرافية، والقديمة منها بصورة خاصة، فتبثُّها في سجلّات وتقيم لها معارض. وكان قدومهما لزيارتي في بلدتي لبحث عما يمكن أن يهمهما من مقتنياتي من الصُّور القديمة، وهي ما بدأت بالتقاطها منذ اقتنيت أولى آلات التصوير، وكان ذلك في أوائل الثلاثينيّات من القرن الفائِت.**

إذن الصورة الفوتوغرافية هي مِحور الحِكاية؛ إذ يتمركز سَرْد الكلام هنا على تدعيم فكرة الحصول على الصورة الفوتوغرافية، وذلك لارتباطها بسِياق يَسْعى إلى الاهتمام بها على وَفْق رؤية مركزيَّة تتمثَّل بمرجعية راعِية لهذا النشاط الفني الثقافي، هي «المؤسسة العربية للصُّورة».

تعلن عتبة المقدمة عن وجود مَشْروع داخل فكرة البحث يتمثَّل في تسويغ الحكاية وترتيب معطياتها:

> **وَجَد الزائران عندي أكوامًا من الصور من كل الأنواع، تعود إلى أزمان كثيرة وتُسجِّل مناسبات مختلفة. الصور الحديثة والفنية والملونة لم تكن تهمهما.**

كانت طلباتهما تنحصر في الصور بالأبيض والأسود. وبين الصور الكثيرة بهذين اللونين وقفا عند صور عهد خاص وقضية خاصة.

إن عملية الاختيار والتوجُّه نحو نوع معين من الصور لم يكن عبثًا فنيًّا بريئًا، بل انطوى على استراتيجية تنظِّم حركة البحث وتقوده باتجاه نمط محدَّد يتصل بتاريخية خاصة «عهد خاص»، ويتبلوَر ضمن دائِرة فكرية وثقافية خاصة أيضًا «قضية خاصة».

ما تلبث الذّات السّيرذاتية السّاردة/ الكاتبة أن تبدأ بالتمظهر والتشكُّل في إطار ترسيم المشهد المقدماتي لحركة الكتابة، حين تُعلِن عن شَبكة من المظاهر السّيرذاتية ذات الصِّلة الشخصية بالذات الكاتبة، والعهد الخاص، والقضية الخاصة، على النَّحو الذي يمكن أن يوجِّه القراءة نحو المنطقة السيرذاتية أكثر من أي سياق تأويلي آخر يمكن أن تنصرف إليه حساسية التلقّي:

وقفا عند الصور التي كنت التقطتها بآلة ألمانية قديمة ذات منفاخ، ماركتها زايس إيكون. تلك الآلة كنت اشتريتها من حلب وأنا طالب في ثانويتها حوالى ١٩٣٣! هذا الآلة. أما عن العهد والقضية فكان العهد عهد عضويتي في مجلس النواب السوري عامي ١٩٤٧، ١٩٤٩، والقضية قضية فلسطين بصورة خاصة ومرحلة انتسابي لجيش الإنقاذ المرتبط بهذه القضية بصورة أخص.

فأفعال الذات السّيرذاتية السّاردة بدأت بالتشكُّل على نحو ظاهر وبارز واستحواذي يشي برغبة التَّمركز والتَّمحور حولها، ويلفت النَّظر إلى ظهور عبارة «جيش الإنقاذ» التي تُحيل على مركزية العنونة من جهة، وتُحيل على الذات الكاتبة من جهة أخرى بدلالة فعالية التَّمركز في «انتسابي».

ثم يتدخَّل الراوي السّيرذاتي في قلب الحكاية ناظرًا في الصُّور، مقوِّمًا لفضائها عبر مجموعة إشارات وردت في هذا النَّص المقدِّماتي:

أربعون صورة من تلك الملتقطة بآلة زايس إيكون القديمة، أو ما يزيد على الأربعين استرعت اهتمام الزائرين فأخذا مسوداتها لتعيد المؤسسة تبييضها بطريقتها. كانت هذه الصور بتقديري في الواقع صورًا هزيلة بصغر حجمها وبُدائية إخراجها. فلما أعيدت إليّ، وأعيد من كلٍّ منها نسخة مكبَّرة وحسنة الإخراج وجدتها صورًا ناطِقة ومؤثِّرة. وعلمت بأنَّ المؤسسة عرضت بعض هذه الصور في مدينة نانت الفرنسية في تشرين الثاني عام ١٩٩٩، كما كان مخططًا لذلك المعرض أن ينقل إلى باريس في أيلول من العام التالي ٢٠٠٠.

يصف الرّاوي الصُّور أولًا في هيئتها الأولى «صورًا هزيلة بصغر حجمها وبُدائية إخراجها»، ثم يصفها في المرحلة الثانية بعد التحسين حيث أعيدت إليه نسخ منها «مكبَّرة وحسنة الإخراج وجدتها صورًا ناطقة ومؤثرة»، وينقلها في مرحلة ثالثة خارج إطار هذه العَلاقة؛ إذ تدخل في سِياق فنِّي تنهض المؤسَّسة فيه بمهمة عرضها في معارض عالمية. وهو ما ينقلها من حيِّز التَّفاعل الذاتي إلى مساحة التَّفاعل الجماهيري على النَّحو الذي يُدخلها في سياق جديد يؤكد حيويتها وأهميتها.

احتشدت هذه الرُّؤى والأفكار والقيم والإيحاءات التي رشَّحتها عتبة المقدمة في نسق بارز ومُحرِّض ومثير لآلة الذات الكاتبة نحو المضيِّ قُدمًا في استثماره، وتحويله إلى أنموذج سيرذاتي يضاهي الفوتوغرافي بالكتابي بعد أن ارتفع الفوتوغرافي إلى مرتبة عالية من التمظهر والتَّجلّي والتَّكوُّن:

قُلت إن هذه الصُّور لما أعيدت إليَّ بدت لي ناطقة ومؤثِّرة عليَّ أنا بصورة خاصة، فقد أعادتني إلى ظروف التقاطها وإلى الأحداث التي تذكِّر بها. خطر أنها في عددها وفي قيمتها تصلح لأن يقام لها معرض أو تلقى عنها مُحاضَرة، ثم تداعت الأفكار عليَّ، فوجدت أن الذكريات التي تثيرها من الكثرة بحيث تستطيع أن تملأ كتابًا.. فكان هذا الكتاب!

فتحوَّلت بذلك الصور إلى «ناطِقة ومؤثرة» وأعادت الذات الرواية «إلى ظروف التقاطها وإلى الأحداث التي تذكِّر بها»، وتكشفت عن معطيات ومقوِّمات يمكن أن تنقلها إلى مسار تعبيري آخر «عددها/ قيمتها/ يقام لها معرض/ تلقى عنها محاضرة»، وقفزت إلى مستوى أعمق ومدى أوسع حين فتحت مسار ذاكِراتي ضاعف من قيمتها السَّردية «تداعت عليّ الأفكار»، وقادت ضرورةً إلى كثافة «الذِّكريات التي تثيرها» وكثرتها بحيث أصبح بوُسعها «أن تملأ كتابًا»، واستطاعت في نهاية هذا التَّصالُح الفضائيِّ بين الصّوري الفوتوغرافي والكتابي أن تنتج «هذا الكتاب».

من هنا يمكننا أن نعدَّ عتبة المقدمة بتدرُّجها السَّردي نحو المجال السيرذاتي بمثابة (بيان) يصرِّح بالمقولة المركزية، ويزاوج في تشكيل بنية نصِّه السّيرذاتي بين الفوتوغرافي والكتابيِّ على نحو صريح ومعلن.

المُذكرات وحساسيَّة الدّال الصّوري

في القسم الأول من الكتاب الموسوم بـ «دفتر الجيب الصغير» يستعيد الراوي السّيرذاتي بعضًا من المدوَّن في دفتر ذكرياته بدلالة الصُّور، التي أصبحت مثيرًا استراتيجيًّا لحركة الاسترجاع الزَّمني الذي تقوم الذّات السيرذاتية الساردة بتفعيله وتحريكه داخل السياق الكتابي.

تؤدّي «اليومية» - بوصفها المضمون السّيرذاتي المُدوّن للمُذكِّرات - دورًا بالغ الأهمية في الاحتواء الطّازج والطّري للمُناخ التاريخي السّيرذاتي، من خلال وظيفتها التَّقليدية والحسّاسة في تثبيت «حركة الكِتابة في الزَّمن، وفي صناعة ما هو يومي مؤرَّخ يصونه تاريخه [٢٠]»، على النَّحو الذي يعمل فيه عمل الصّورة الفوتوغرافية بوصفها تثبِّت حركة الصُّورة في الزمن، ويقوم تاريخها بصيانتها أيضًا.

قبل أن يبدأ العجيلي بعرض نماذج من مذكِّراته التي تحاكي الصُّور

الفوتوغرافية وتضاهيها وتُسهم معها في إنتاج المقولة، يقدِّم خلاصة فكرية – تاريخية ذات مَنحًى تمركزيٍّ مُعيَّن حول الذّات يعمل لحسابها سرديًّا، يسعى من خلالها إلى توجيه القراءة نحو دَلالة محدَّدة تتعلَّق بموقفه وتكشف عن حضوره في سِياق أهم قضيَّة في تاريخ العرب الحديث على صعيد الصِّراع العربيِّ مع المُحتلِّ الإسرائيلي:

اهتمامي كإنسان عربيٍّ بالقضيَّة الفلسطينيَّة حاضِرها ومستقبلها بدأ منذ أول وعيي السياسي. وقد تحدثت في السَّنوات الأخيرة أكثر من مرة عن إحدى صور هذا الاهتمام، وكنت سكتُّ عن هذه الصُّور وعن غيرها سنين طَويلة قبل ذلك.

يتشكَّل فعل التَّمركز حول الذات الفاعلة في هذا السِّياق من خلال الطبيعة الدَّلالية لِفعْلَي الذات السّاردة «تحدثتُ/ سكتُّ»، عبر توجُّه الفعل الذاتي الحكائي الأوَل «تحدثت» نحو عمق اهتمامه بهذه القضية، وتوجُّه الفعل الثاني الصامت «سكتُّ» نحو الإشارة إلى المسكوت عنه من الصُّور التي تُفضي تأويليًّا إلى استنتاج دور أكبر له، خشي الإفصاح عنه حتّى لا يؤخذ بالتَّمركُز والتَّبجُّح والتَّباهي. لكن الإضمار الذي حفَّ التعبير هنا كشف عن تمركز أشدَّ يأتي من فضاء الإغماض الذي لفَّ هذا الدور، وهو يوحي بالكثير الذي لا يمكن أن يقارن سيميائيًّا بما تحدَّث عنه.

تستدعي الذاكرة في هذا الإطار حدثًا مركزيًّا يرتبط باسم مَركزي مُثير، ويُحيل – تصديقًا – على الصورة التي توثِّق القول الذّاكراتي:

وفي خلال عملي لتكوين جيش الإنقاذ أتيحت لي الفرصة للتعرف شخصيًّا على فوزي القاوقجي المُجاهِد القديم المحنَّك وصاحب الاسم الأُسْطوري في معارك التَّحرُّر العربي. التقيت به حين زرته في فندق أوريان بالاس في دمشق، يرافقني في زيارته زميلاي وصديقاي عبد الرحمن العظم وأديب

نصور. وفي تلك الزِّيارة التقطت لنا معًا الصُّور الثلاث التي تبدأ بها مجموعة صور هذا الكِتاب. وإلى جانب صورنا نحن الثَّلاثة يبدو بعض زوار القاوقجي من صحفيين ومهتمين بالقضايا القوميَّة في ذلك الزَّمن المتأزم.

إذ إن «الصُّور الثَّلاث التي تبدأ بها مجموعة هذا الكتاب» تعدُّ على وَفْق هذا المنظور أنموذجًا سيرذاتيًّا ينهض على حساسية العرض وتوجيهه وإعلانه، يسوِّقه سرديًّا الكلام الذي يعمل على إبراز خصائصه السيرذاتية في درجة ارتباطه الصميمي والنوعي بـــ «الأنا» الراوية، وهي تلاحظ وتوجِّه وتحلل وتقارن وتلفت انتباه القراءة بقصدية واضحة لا يمكن إخفاؤها أو تجاوزها أو إهمالها، وعلى نحو منظَّم ودقيق كلَّما وجدتْ إلى ذلك سبيلًا مناسبًا وضروريًّا ومهمًّا.

في عتبة التَّقديم للمذكِّرات أيضًا يستدرك العجيلي على طبيعة الآلية الكتابية التي تنطوي عليها فكرة هذا النوع الكتابي السّيرذاتي، فيعلن صراحةً بُعده عنه أوَّلًا من حيث اعتماده صيغةً كتابيةً مركزيةً تمثِّل أولوية في مشروعه الكِتابي، لكنه يبرِّر الانصِراف إليه في هذه الحلقة من حلقات سيرته عبر ارتباطه بمَفْصِل سيرذاتي جديد ربما حَتَّمَ عليه ذلك:

وعن دفتر مُذكِّراتي الصَّغير أقول إنه ليس من عادتي أن أكتبَ مُذكِّراتي بصورة يوميَّة، مع أن ذلك يفيدني ويسد حاجتي في تذكُّر ما مرَّ بي في كتاباتي المختلِفة. إلّا أنّي وأنا أتوجَّه إلى المُشارَكة في جيش الإنقاذ أردت أن أغيِّر من عادتي في هذا المجال فاقتنيت دفتر جيب صغيرًا، بدأت بتَسجيل ما يمرُّ بي فيه.

ويأتي الإعْلان الأوَّلي عن نفيه عَلاقته بهذا النوع الكتابي السيرذاتي «ليس من عادتي أن أكتب مُذكِّراتي بصورة يومية»، ثم لا يلبث بفعل المتغيِّر الحاصل في المشروع السيرذاتي الخاص أن يعيد النظر في ذلك ويتوجه إليه «أردت أن أغير من عادتي/ اقتنيت دفتر جيب صغيرًا / بدأت بتسجيل ما يمرُّ بي فيه»،

على النحو الذي أكَّد حضور هذا النوع الكِتابي في سِجِلِّه السّيرذاتي.

إلّا أنه يعود مرَّةً أخرى ليعلن فكَّ ارتباطه بهذا النوع الكتابي السّيرذاتي؛ لأنه يَحتاجُ إلى مُثابرة وجَلَد وصبر على التَّسجيل اليومي لكلِّ شيء مُهمّ يمر به، مما لا يتناسب كما يرى مع طبيعته الكتابية غير القائِمة على التَّواصُل والاستمِرار كما يوحي هذا الاعتراف:

ثابرت على التَّسجيل أيامًا مُتَتابعة، وفي النِّهاية غلبتني عادتي القديمة فلم أعد أستخدمه في شيء. وسأحاوِل في الصَّفحات التالية نقل ما تضمَّنه هذا الدفتر من أمور مقتصرًا على ما كتبته فيه، أو واقفًا على بعض تلك الأمور مفصِّلًا فيها بقدر ما تسعفني به ذاكرتي. وها أنا أبدأ بما سجلته في أول صفحات ذلك الدفتر.

لكنه مع ذلك يسعى إلى استثمار ما جناه «في صفحات ذلك الدفتر» وله صِلة تذكُّريه وثيقة بمَوضوع الصُّور الفوتوغرافيَّة، على النَّحو الذي يتمكَّن من خلاله باستكمال الصّورة السِّيرذاتية في حُدود هذا الموضوع حصرًا.

يُنهي هذا المَفصل الحَيويَّ من مَفاصِل الكِتاب بعتبة استدراكيَّة وصفها بـــ «توضيح» يعلِّق فيها على فكرة المذكِّرات وضرورتها ودرجة عَلاقته بها، كاشفًا عن طبيعة عَلاقته الكتابية بها من خلال حساسيتها التسجيلية وكيفيتها النَّوعية في الأنموذج الكتابي وأسلوبيته التَّعبيرية، لذا فقد أفرد الجزء الأول من كتابه السيرذاتي النَّوعي هذا ليومياته على الرغم مما شابها من توقُّف وتلكُّؤ بفعل قلَّة الاهتمام، إلّا أنها تمكنت من أن تكوِّن رصيدًا سيرذاتيًّا عمق رؤيته في الصور الفوتوغرافية التي نهض الكتاب أساسًا على استقرائها وفتح فضاء التذكُّر المكتوب والمستعاد عليها:

توضيح: (هذه آخر يوميَّة مُسجَّلة في دفتر الجيب الصَّغير. وقد توقَّفت بعد هذه اليوميَّة الأخيرة عن تَسجيل ما مرَّ بي وبالفَوْج، مع أني ظللت على

مشاركتي فيه حتى منتصف شهر أيار، وإن تغيَّرت هذه المُشاركة بعض الشَّيء في استمرارها وتقطُّعها؛ إذ غلبتني عادتي القديمة في قلَّة الصَّبر على تَسجيل اليوميّات. وقد نقلت مما كنت سجلته في صفحات الدَّفتر بنصِّها المكتوب بخط يدي، وبعُجرِها وبجُرِها. أضفت إليها بعض التوضيحات وتعقيبات لم تكن فيها في الأصل مما وجدت إيراده ضروريًّا. لم أغيِّر فيها غير بعض علامات التنقيط وغير تصحيحات طفيفة لأخطاء نَحوية وصرفيه تسببت بها سُرعة الكتابة مباشرة ودون مسوَّدة. لذلك أرجو الإغضاء عن هفوات الإنشاء والتعبير فيها مما لا يعهده القُرّاء في كِتاباتي عادةً. وهكذا جعلت من محتويات دفتر الجيب الصَّغير القسم الأول من هذا الكتاب، وألحقت به قسمين آخرين سيطلع عليهما القارئ بعده).

لا شكَّ في أن هذا الهامِشَ الذَّي وضعه الكاتب في ذيل الجزء الأول من كتابه يكشف على نحو واضِح وعَميق ولافِت العَلاقة الإشكالية التي قد تنطوي على صورة من صور المفارقة، في معاينة واعتماد فن المُذكِّرات بوصفِه أحد الأنْواع السّيرذاتية المهمة في مجال السَّرد السيرذاتي.

الذِّكريات: الرّاهن الصّوري والمُستدعى الذّاكراتي

تؤدي الذِّكريات بجانب المذكِّرات[٢١] دورًا بالغ الأهمية في دعْم المسيرة السّيرذاتية، التي يشتغل عليها الكتاب باعتماده على الراهن الصوري من خلال عرض الصُّور الفوتوغرافية؛ إذ تنشأ علاقة بصريَّة تقود إلى مُعطًى كِتابي يُذعِن للمُستدعى الذاكرتي بين الرّاوي السّيرذاتي والراهن الصّوري في مُثوله داخل مُناخ حالة المُعاينَة والاستذكار.

يورد العجيلي/ الراوي هنا وصفًا للمادة المراد تذكُّرها اعتمادًا على الصورة المرشَّحة للقراءة الاستذكارية على النحو الآتي:

أيام بَئيسة ومجيدة في آنٍ واحد، قلت عن أيّامي في جيش الإنقاذ في ما سبق.

وقد كتبت كثيرًا فيما مضى عن تلك الأيام وتحدثت كثيرًا، ولا زالت في الذاكرة أشياء لم تُقَلْ.
وفي الصَّفحات التالية سيجد القارئ بعضًا مما قلته ونشرته وتحدثت به، وأمورًا أخرى قد أكون أوردها لأول مرة مكتوبة، منها المُضحِك والمُؤلِم، لا تزال الذاكرة تحتفظ بها وتعيدها المناسبات إلى الخاطر والبال. ومن هذه المُناسبات التَّطلُّع إلى الصور المنشورة في هذا الكتاب.

يُحمل القراءة الاستِذكاريَّة هنا جُملة من الإشارات المُوجَّهة وهي تُظهِر تلاعبًا ذكيًّا في إزعاج المُتلقي وتَفتيت وَحْدة قراءته، عبر سِلسلة من الإجراءات التي يكشف فيها عن نشاطه في هذا المجال «قلت كثيرًا عن أيّامي... فيما سبق/ كتبت كثيرًا/ تحدثَّت كثيرًا/ لا زالت في الذاكرة أشياء لم تقل».

لكنَّه لا يلبث أن يعيد ترتيب أموره مع المتلقّي حين يصحِّح المَسار بعد أن يَعِد القارئ بحلٍّ هذا الإشكال لاحقًا في المُستويات الآتية «في الصفحات التالية سيجد القارئ بعضًا مما/ قلته/ ونشرته/ وتحدثت به/ وأمورًا أخرى قد أكون أوردها لأول مرة/ مكتوبة/ »، ويَقرن ذلك بحَساسية المُناسبة التي تقود إلى ذلك «لا تزال الذّاكرة تحتفظ بها/ وتعيدها المناسبات إلى البال والخاطِر»، فالذّاكرة مَرهونة هنا بالمُناسبة التي تعمل على تشغيل آلية الاستعادة والاستذكار.

ثم يحضُر المُناسبة في هذا المَقام بـــ «الصورة الفوتوغرافية» تحديدًا «ومن هذه المناسبات التطلُّع إلى الصور المنشورة في هذا الكتاب»، بحيث تنشأ العَلاقة الجدلية الاستِذكارية بين الصورة الفوتوغرافية والأنموذج الكتابي المُشتغل في دائرة الصورة وفي بطانتها التاريخية – إشارةً وإيحاءً ودَلالةً وتوجيهًا وتعبيرًا – بالشكل الذي يؤرِّخ للصّوري بدَلالة الكتابي، وللكِتابي بدلالة الصّوري.

يخصِّص بعد ذلك لكلِّ (صورة) مقالًا/ كتابةً، من خلال الإقرار بأن كلَّ (صورة) تنطوي على (قصَّة)، وحين تقوم (الصورة) بإثارة الذّاكرة لاستدعاء

(القصَّة) تنشأ العَلاقة المرجوَّة بين الرّاهن الصّوري والمُستدعى الذاكراتي:

لكل من هؤلاء قصة.

الصورة، موضوع هذا المقال، أخذت على قمة من قمم جبال الجليل في شمال فلسطين في إحدى ساعات الراحة. وقد أطلق المصوِّرون لحاهم ولاثوا كوفياتهم على رؤوسهم واجتمعوا أمام آلة التصوير، كأنما أَلِفوا بعضهم بعضًا منذ زمن بعيد، ولكن الحقيقة أنه ما كان أحدهم يعرف الآخر قبل شهر من وقوفهم على تلك القمة. إن ديارهم متباعدة في الصّقع السّوري، وكذلك مَشاربهم، فإذا عددت بلادهم وجدت منها: حِمص ودمشق والرّقة ودير الزّور واللاذقية، وإذا عددت الرجال واستثنيت منهم كاتب هذه السطور الذي وقف وسطهم، تعرف أن كلًّا من هؤلاء له قصة، بل لعلَّها قصص، وسأروي لك بعضها.

إنَّ هذا التَّفصيل الاستذكاري للزمن والمكان والحدث انهمر في السِّياق السَّردي السيرذاتي بفعل سُلطة الصورة وقوَّة حضورها في المشهد المُتاح للمُعايَنة، لينتهي إلى الإحالة الَّتي تضمن صور كل من (الرجال) الموجودين في الصورة (قصة/ قصص)، يأخذ الراوي/ الكاتب على عاتقه مهمة روايتها «سأروي لك بعضها» متوجِّهًا إلى قارئه الضمني (لك)، الذي سيتصل بالقارئ الحقيقيِّ ويندمِجُ به بعد تماثله للقراءة على يد قارئ متجسِّد كما نفعل الآن على سبيل المثال.

تتداعى بعد ذلك الصُّور الكتابية نقلًا عن الصور الفوتوغرافية التي تعمل بوصفها محرِّضًا لخلق عَلاقة استذكارية بين موحِيات الصورة ومَرجعيتها في الذاكرة، وتبدأ الصّورة الأولى بإشارة الرّاوي إلى صورة حسن:

حسن: أما ذلك اللائث عمامته على رأسه، والمتوشِّح بعِقاله، والمكشِّر عن أنيابه، فهو حسن، عامل اللاسلكي. بوهيميُّ الحملة على كثرة ما فيها من

بوهيميين.

إذ تتوافر الصّورة الكِتابية على ما تقدِّمة الصّورة الفوتوغرافية من مُعطيات صورية ظاهرة «اللائِث عمامته على رأسه/ المتوشِّح بعقاله/ المكشِّر عن أنيابه»، وتضيف إليه الذّاكرة والمعرفة الشخصية «عامل اللاسلكي»، وتُشفَّع بتوصيف رمزيٍّ قادِم من وجهة النظر التي تولِّدها التَّجرِبة «بوهيمي الحملة»، لكن هذا التوصيف لا يبقى حِكْرًا على (حسن)، بل يمتد إلى الجميع تقريبًا «على كثرة ما فيها من بوهيميين».

إنَّ قراءة الصورة قراءة كتابية على هذا النحو يفرضها الحضور التَّصويري من جهة والمعرفة الإنسانية لمن تؤخذ له الصورة من جهة أخرى، وما يمكن أن يضيفه خيال اللَّحظة على المَشهَد المتبنّى صوريًّا وكتابيًّا.

وتنتقل المراجعة الصّورية إلى «أبي سلمى» الذي يُعلِن الراوي أنه لا يملِك خبرة سابقة به تتيح له فرصة الإضافة، هنا يَستعين بدفتر اليوميات للتَّعليق على الصّورة عبر إضافة أية معلومة ممكنة يمكن أن تقدِّمها اليومية:

وذلك كان أول لقاء لي بأبي سلمى. ورجعت إلى الدَّفتر الصَّغير الذي لم يكن يفارق جيبي في تلك الأيّام فوجدت أنه، ذلك اللقاء أعني، جرى في الجمعة الثلاثين من كانون الثاني سنة ١٩٤٨.

إذ لم تقدَّم اليومية معلومة ذات قدرة على توسيع حجم الصّورة الكتابية عنه تضاف إلى ما قدَّمته الصورة الفوتوغرافية سوى تاريخ اللقاء الأول الذي جمعهما معًا. ولا يتمكن خيال الراوي هنا من إضافة شيء يُذكر؛ لأن القدرة على التَّخييل ترتبط ارتباطًا وثيقًا بخبرة الذاكرة ومخزونها، وبهذا بقيت المعلومة شبه عارِية إلّا مما تقدِّمه الصورة الفوتوغرافية.

تذهب المراجعة الصّورية إلى شخص آخر يُدعى «عبد الباقي» الذي يصفه الرّاوي على النَّحو الآتي:

عبد الباقي العجيلي، أو الشَّيخ عبد الباقي كما يعرف لدراسته السابقة في المدرسة الخسروية بحلب، هو خالي، ويراه القارئ في أكثر من صورة من صور الكِتاب.

وتستطيع الصّورة الكِتابية القائِمة على المعرفة أن تضيف إلى مُنجَز الصورة فيما يتعلَّق بهذا الشَّخص الخصائص الآتية «الشيخ عبد الباقي كما يعرف لدراسته السّابِقة الخسروية بحلب/ هو خالي»، ويشير الرّاوي إلى إمكانية رؤيته «في أكثر من صورة من صور الكتاب» تعبيرًا عن العَلاقة العائِلية التي تربِطه به.

عتبة الـ «ملاحق»: ثبات الصورة وتنوّع مظاهر السَّرد

في العتبة النَّصية التي أطلَق عليها الكاتب عنوان «ملاحق» تتكشف صورة أخرى مضافة ومكمِّلة لأقسام الكتاب السّابقة، ولعلَّ تسميتها بهذا الاسم تضعها في خانة الهوامش التي قد لا تكون داخل المَتْن الذي يعمل عليه الكتاب، لكنها تنطوي على أهمية لا تقلُّ بأي شيء أو شكل من الأشكال عن مُقارَبات المتن المركزية. تلحق الكاتب صفة انتقائية نوعية بهذه الملاحق يكرِّس أهميتها وضرورتها وجدواها في هذا السِّياق على الشَّكل الآتي:

المَلاحق الثَّلاثة التي أختم بها هذا الكتاب هي مختارات مما كنت كتبته عن جيش الإنقاذ وعن القضية الفلسطينية بصورة عامة في السِّنين الماضية، من منشور سابقًا وغير منشور.

إذ إن وصفها بـ«مختارات» يُحيل على إخضاعها لعمل معيَّن من أعمال النقد الذي وازن بينها وبين غيرها فانتخبها لأهميتها وتميُّزها حتمًا. يفصِّل بعد ذلك المُناخ السَّردي للمَلاحق على النحو الذي يبيِّن درجة قُربها من الانشغال السّيرذاتي للكاتب وهو يُمركزها حول ذاته السّاردة:

المُلحَق الأول هو محاضرة كنت ألقيتها وتحدثت فيها عن وقائع جيش الإنقاذ.

إذ يأخذ هذا المُلحَق صفة سردية سيرذاتية خاصة ترتبط بتجرِبة الراوي في جيش الإنقاذ الذي يتيح له فرصة الحديث عن وقائع عاشها ومرَّ بها وشاهدها. ينحرف الملحق الثاني باتجاه العمل السَّردي الإبداعي المُرتكز على حساسية وإيقاع الواقع موضوع الحديث:

والملحق الثاني «نبوءات الشّيخ سلمان» هو قصة قلت في ما سبق إن أغلب أحداثها متخيَّل، إلّا أن جوَّها هو جو تلك الأيام.

من الملاحظ محاولة تغييب الواقعي بالمتخيَّل في رسْم صورة المُلحَق الثاني/ القصة، بالرغم من السِّياق الذي لا يُحيل أحداث القصة كلَّها على المتخيَّل من خلال الوصف «أغلب أحداثها متخيَّل»، بمعنى أن ثمة أحداثًا في القصة واقعيَّة، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ملاحظة انفتاح على فضاء الواقع «إلّا أن جوَّها هو جو تلك الأيام» سنكتشف عمق علاقتها الثقَّافية بالواقع وتجسيدها لمعطياته. ينحو الملحق الثّالث نحوًا سرديًّا آخر يؤكد الكاتب أهميته السيرذاتية له على الرغم مما قد يبدو عليه من أهمية متواضعه:

أما المُلحَق الأخير فهو شِبه محضر أو مستَند عن أحد جوانب تعاملنا أو تعامل العالم مع القضية الفلسطنية التي كان جيش الإنقاذ إحدى فِقراتها. لم يسبق لي أن نشرت هذا الملحق، في حين أنيّ كتبته منذ زمن بعيد. ومع أن أحداثه جرت بعد خمسة وثلاثين عامًا من أيام جيش الإنقاذ فقد وجدت أن إثباته في هذا الكتاب مقبول، على الأقل بالنسبة لي شخصيًّا، بل وضروري.

فهو يُعبِّر عن موقف قوميٍّ أو حضاريٍّ له صِلة وثيقة ذات جدوى بالكاتب، يكتسب أهميته من خلال عدم نشره سابقًا (لم يسبق لي أن نشرت هذا الملحق»، وعَزَمَ الكاتب على إثباته لأسباب شخصية «وجدت أن إثباته/ مقبول» تتضح تصريحًا في «على الأقل بالنسبة لي شخصيًّا»، ويضاعف ذلك بعبارة «بل وضروري». ومما يَندرِج في سِياق عَلاقة الواقعي بالمتخيَّل ما

أورده الكاتِب عن الإشكال التاريخيِّ الذي رافق كتابته لقصة الجَدِّ، حيث سعى أول الأمر إلى تعويم الاسم الحقيقي للجد في القصَّة من خلال تعويم القصة بأكمَلها، لكنه فيما بعد صحَّح المَسار وأعاد الأمور إلى نِصابها الواقعيِّ داخل مُناخها الحقيقيِّ:

منذ أربعة عشر عامًا كتبت قصَّة الجَدِّ. لم أسمِّه حينذاك باسمه؛ لأني أردتها قصة إنسان عربيٍّ نموذجيٍّ في جوِّ مِحنة عربيَّة نموذجية. أما الآن فقد سمَّيت الجد وابنه وحفيده، والناس حولهم، كُلٌّ باسْمه؛ وذكرت الأمور بأعيانها لئلا يظن أحد أني تخيّلت أو تزيَّدت فيما رويته. كل ما أوردته هنا صحيح و واقع. بل لعلَّني لم أورد الواقع كلَّه، فإن الإحاطة بكل الواقع ما كانت في استطاعتي ولا هي شأني في هذا الذي أرويه.

على الرَّغم من أنه يضع هنا استدراكين، الأول سَعة الواقع على نحو لم يكن بوسعه الإحاطة به وتمثيله، والثّاني أن تلك الإحاطة غير المُمكنة لم تكن من ضمن أولويات الرؤية الكتابية لديه «ولا هي من شَأْني في هذا الذي أرويه»، على النَّحو الذي تظلُّ فيه العَلاقة إشكالية تخضع دائمًا للموقف ومنهج الكتابة ورؤيتها وحساسيتها ومقاصدها الفنية والموضوعية. يظلُّ الهاجس الصُّوري عاملًا مثيرًا وفعّالًا في تحريض الكتابي وتوجيهه أحيانًا، فمن خلال أحد الهوامش الاستذكارية يتبيَّن تأثير (المُلصَق) الذي يعدُّ شكلًا من أشكال الصورة في استدعاء الموقف والعمل عليه:

في ضحى يوم من أواخر أيام العام الفائِت، عام ١٩٦٨، كنت وصديقي أبو سلمى نسير في أحد شوارع دمشق حين توقف أبو سلمى عن السَّير وقال مشيرًا إلى ورقة ملصقة على جدار قريب:

«انظر.. هذا ابن صاحبك .. حفيد صاحبك !»

وقفت بدوري وتطلَّعت إلى تلك الورقة. كانت ورقة مستطيلة من تلك التي

ما برحت تغطي جدران دمشق حاملة أسماء الفتيان المتزايدين يومًا بعد يوم، والذين جادوا بأرواحهم في سبيل وطنهم، أعني شهداء الفدائيين، وأعني بتلك الأوراق أوراق نعيهم التي تحمل أسماءهم وخلاصة موجزة عن العمل الذي قاموا به قبل أن يسلِّموا أرواحهم إلى بارئها. لقد تكاثرت أوراق النعي هذه المدة الأخيرة حتى أصبح منظرها مألوفًا لكل عين، فلم تعد تستدعي من المارة غير وقفة قصيرة أمامها وغير نظرة خاطِفة إليها. ولكن رفيقي الشّاعر الكبير كان يعرف أن ورقة النعي التي استوقفني عندها تعني بالنسبة إليَّ شيئًا غير عادي.

إن الأنموذج الصّوري (الملصَق) تَمثَّلَ هنا بـــ«ورقة ملصقة على جدار قريب/ ورقة مستطيلة/ أوراق نعيهم التي تحمل أسماءهم وخلاصة موجزة عن العمل الذي قاموا به»، بحيث تصبح نوعًا من السيرة المعلَّقة التي تتضمَّن إعلانًا سيريًّا يأخذ دَلالة الصُّورة في وضعها وشكلها وتعليقها. هذا السَّرد التذكُّري السّيرذاتي المُقترِن بالملاحظة الصُّورية ذات البعد العلامي والإحالي، كان مدخلًا للوقوف على صورة أخرى للأنموذج الذي يرسمه الراوي داخل مُناخ هذه الحادثة الاسترجاعية، ويتسم هذا الأنموذج الذي يسعى الراوي إلى تشخيصه بسرد ملامح لصورة شخصية تمثلت هنا بالرجل المتصل بحادثة (المُلصَق)، حيث صوَّره كتابيًّا عبر معاينة بصرية مشحونة بالموقف على النَّحو الآتي:

كان أبو فخري يتحدث بحُرقة عن الماضي، ناسيًا به حرقة اليوم، على فَقْد رابع الشهداء من أبنائه، لم يكن في صوته استخذاء، ولا في ملامِحه انكِسار، وما في قلبه من حزن كانت تحول بينه وبين أن يتَّسم به محيّاه رُجولةٌ أصيلة، غير متكلَّفة.

إذ تتمركز بؤرة الصُّورة في «رجولة أصيلة، غير متكلفة» تنعكس على صورة

صوته «لم يكن في صوته استخذاء»، وثَبات ملامحه «ولا في ملامحه انكسار»، فضلًا عن نفي الحزن من قلبه، وهو ما يجعل الصُّورة، قياسًا بالحال الفجائعية التي يمرُّ بها «على فقد رابع الشُّهداء من أبنائه»، ترتفع إلى مَصافِّ الأسطورة، على النَّحو الذي تكشف عنه مقاصد الرّاوي/ للكاتب من إحداث هذا التَّماسُك المَشهديِّ في نص الصّورة.

المُلحَق الثاني الخاص بقصة «نبوءات الشيخ سلمان» تكشف عن استعراض واسع للظروف التي أحاطت بكتابتها، على النَّحو الذي يمكن وصفه بـــ«سيرة ذاتية للقصة» أخذت اهتمامًا واسعًا في كشف تفاصيلها ومكوِّناتها وعناصرها، وتؤدي الصُّورة فيها وظيفة سردية مركزية تكاد تكون حاسمة في رسم معالم الكتابي قياسًا بالصُّوري.

يمكن معاينة التدخُّلات السّيرذاتية السَّردية التي أنشأها الكاتب حول هذا النَّص القصصي وكوَّنت نصًّا ملحقًا أضاء الكثير من خفاياها، وأوضح من جهة أخرى صلتها بالصُّورة ومرجعيتها الواقعيَّة على هذا الصَّعيد؛ إذ يتحدث أولًا عن الطَّبيعة المكانيَّة التي جرت فيها أحداث القصة:

> **خمارة «الشّاب الظريف» مكان رواية هذه القصة، دكان بباب على شارعين، يحاول أبو معروف، صاحبها، أن يرفَع طبقتها في مُستوى إمكاناتها. إنه يبيع العرق، ولكنه يزين جدرانها بصور العاريات على بِلاجات أوربا وأمريكا، وزبائنه متعلِّمون ولكنهم مفلِسون.**

تظهر آلية الصورة كمعلَم مركزيٍّ من معالِم التأثير في المكان على صَعيد لَفْت الانتِباه وتحريك التلقّي «صُوَر عاريات»، على النَّحو الذي يُحاكي شكلًا من أشكال التصوُّر الإبداعي الذي انبنى الكتاب على أساسه. وتظهر مِحوريَّة الصّورة ودورها الأساس في تَحريك السَّرد القصصي ومن خلفِه تَحريك المُلحَق الخاصِّ بالقِصَّة حيث يشتغل الراوي/ الكاتب على استظهاره،

بالطريقة التي تُحيل على مَوقف معيَّن يتبنّاه الرّاوي الذّاتي في القِصَّة، وربما الكاتب من بعده:

خُذوا مثلًا على ما فعلته أنا هذا الجالِس أمامكم بالصّورة التي كان يعلِّقها الشيخ سلمان في صَدر داره. تصوَّروا، كنا نحتل منزل ذلك الكهل الوَديع ونأكل طعامه، وكان يخدمنا بنفسه وتخدمنا زوجته وأولاده، ثم لا نتورَّع عن أن نقذفه بالكلام الفظ ونجبهه بما يكره من أجل صورة لم ترق لأعيننا. جذبت أنا الصورة في حركة نزقة فوقعت على الأرض وتحطَّم زجاجها والإطار الذي كان يحتويها، ولعله كان أثمن ما في بيت مضيفنا من متاع، الشيخ سلمان ينظر إليَّ بهدوئه المعتاد، لا تطرف عيناه ولا تتلفظ شفتاه بكلمة. تسألني ماذا كانت؟ كانت صورة كبيرة وملوَّنة لجورج السادس، ملك إنكلترا، وزوجته الملكة إليزابيث... لا إليزابيث هذه، بل أمها.

إذ تنهض المُحاوَرة بين شخصية الرّاوي الذّاتي والشيخ سلمان على أساس الإشكال الذي خلقته الصّورة بوصفها مسافة توتُّر سردي في نسق القصِّ. يظل الهاجس التَّصويري ماثلًا في حركة السَّرد داخل القصة حتى خارج منظور الصورة بوصفها الأيقوني المحدَّد؛ إذ تظهر من خلال التَّصوير السّردي الذي يرسمه الرّاوي لشخصية الشَّيخ سلمان خاصة:

لا .. لا.. لا تظنوا أني اخترعت هذين البيتين اختراعًا. لقد قرأهما مضيفي عليَّ وقرأ أبياتًا غيرهما لم أحفظها، ثم سكت فجأة كما بدا، فاختفت بسكوته تلك الصّورة المَزيجة من المُضحِك والمُرعِب التي كانت له وهو يترنم ترنمه الملحمي بالقصيدة.

إن عِبارة «الصورة المزيجة من المُضحِك والمُرعِب» التي وصف بها الراوي تطور شخصية الشيخ سلمان بعد المحاورة الشّعرية بينه وبين الرّاوي الذاتي، تُحيل ضمنًا على الرغبة السَّردية في التوجه نحو آلية التَّصوير السَّردي

القريب من التَّصوير الفوتوغرافي، حيث تتوجه آلة التصوير السَّردي هنا نحو تسجيل الاستجابة الانفعالية من خلال الملامِح المُنْعكِسة على وجه صاحب الصورة. والشَّيء ذاته يمكن أن ينطبق على معاينتنا للصُّورة السردية التي تخص تصوير الوجه في صورة انفعالية معينة:

لقد تكاثَرت عليَّ الخواطر في الظُّلمة. بينما عادت أنغام القصيدة التي ترنَّم بها الشيخ سلمان تتردَّد في مسمعي، غاب من تلك الأنغام عنصرها المضحك، وظل لاصقًا بها التهويل الذي كانت تنطق به كلماتها. وتلك النَّظرة الشَّرسة التي لقيني بها الشيخ حين صعدت إليه العِلِّية ! والكلمات الغيبية التي نطق بها والتي لم آبه لمؤداها أول الأمر!.

إذ إن «تلك النَّظرة الشَّرسة» المرتبطة بردَّة فعل الشَّيخ سلمان تُجاه شخصية السّارد الذاتي، ترسم مَلامح صورة خاصة تُعالِق على نحو ما الصّورة الفوتوغرافية في مقاربة معينة من مقارباتها. لعلَّ هذه الرؤية داخل هذا المنظور تبلغ أعلى درجات توهُّجها الصّوري في هذا المشهد السَّردي الشَّديد الانتماء للحساسية التَّصويرية:

إنه منظر غريب حين يرتفع صوت الشيخ سلمان إلى الطبقة الحادة، ويكتسي رنَّة الغضب. بينما تظل تقاطيع وجهه جامدة، كأن الذي يتكلم لِسان في وجه من الشَّمع ثابِت التَّعابير.

فالمشهد مُشبع بروح الصورة حيث يتفاعل فيها الإيقاع السَّمعي بالإيقاع البصري، على النحو الذي يتجه فيه الرَّسم السَّردي إلى تثبيت الملامح بآلية الكاميرا الفوتوغرافية.

سياسة الصّورة ونزعة التَّمركُز حول الذات

لا أحسب أن العجيلي كان بريئًا تمامًا وهو يشتغل على الصورة – مفهومًا وحالةً – كل هذا الاشتغال السَّردي المُميَّز في كتابة السّيرذاتي النَّوعي «جيش

الإنقاذ.. صور منه.. كلمات عنه»، بل أخضع الصّورة الفوتوغرافية لنمط من المُحايثة السّيرذاتية السَّردية التي يسعى من خلالها إلى تثبيت مُرتكزات ذات صفة شخصية «ذاتية»، تكشف نزعة التمركُز حول الذات عبر استثمار كل المُمكنات المتاحة، سواءً في مساحة الكتابة أم مساحة استظهار الصُّور الفوتوغرافية – موضوع العمل .

في هذا السِّياق يتوجَّه الكاتِب إلى صورة معيَّنة يُحيطها بهالة كبيرة من الأهمية ويوجِّه القراءة نحوها بقدر واسِع من الاهتمام، وهي صورته مع الوزيرة اليونانية التي أسهمت في دعوته لمؤتمر ثقافيٍّ وفكريٍّ كان عُقد في اليونان وأثار لَبْسًا كبيرًا في المواقف كما يفصِّل الكاتب ذلك.

وفي استِعراضه للصورة وخلفيتها ومرجعيتها الإحالية يتكشَّف نوع من التَّمركُز الشَّديد حول الذات، يُفيد من اللَّبس الحاصل في الموقف لصالح هذا التمركز:

وحين نزلت من الطّائرة إلى بَهْو الاستقبال في المَطار وجدت في انتظاري الوزيرة ميلينا ميركوري بنفسها. كانت هذه لفتة كريمة منها لم يستقبل بها كل الوافِدين إلى المؤتمر. كان استقبالها لي حارًّا ، بالعناق والقبلات، كما استدعت المصوِّر ليلتقط لي وإياها عدة صور لم أنتبه إلى حميميتها إلّا حين حصلت على نُسخ منها في الأيام التالية. في واحدة لا أزال أحتفظ بها من هذه الصُّور يبدو تشبُّث الوزيرة بي واضحًا، بل فاضحًا، في التصاقها بي وأنا كالمتباعد عنها. وأذكر أن صورة أخرى أكثر حميميَّة لي ولها أعجبت صديقي جاك بيرك فأصرَّ على أن يأخذها هو ليحتفظ بها لنفسه.

لا شك في أن الإشارات إلى حقل الصورة في المَشْهد إذا ما احتشدت في سياق خطِّي واحد «استدعت المصوِّر ليلتقط لي وإياها عدة صور/ لم أنتبه إلى حميميتها/ يبدو تشبُّث الوزيرة بي واضحًا، بل فاضحًا/ التصاقها بي/

أنا كالمُتباعِد/ صورة أخرى أكثر حميمية ...»، فإنها تفتح تمامًا ملف التمركز حول الذات الراوية ومقاصده الأنوية، وهي تعمل لحسابها بصرف النَّظر عن فضاء الحالة السردية. لكنه في الحالة الصورية الأخرى يسعى إلى تعميق هذا المسار على مستوى سيرذاتي آخر يتعلَّق بالموقف وحساسيته، نسبةً إلى علاقة الكاتب بالأشياء والرُّؤى والأفكار ذات المسار الوطنيِّ والقَوميِّ – السِّياسي:

هذه «أوفتيما» جريدة الحزب، حزب باباندريو ورئيس الوزراء، وميركوري وزيرة الثقافة. نشرت في عددها اليوم البيان الذي قالت لك عنه الوزيرة، ولكن أهم من ذلك البيان هذه الصّورة، انظر إليها.

نظرت، فوجدتها صورة لي ومعي المشارِك التّونسي عز الدّين قلوز، ونحن جلوس نتناول شرابًا على إحدى الموائد. إنها بلا شكٍّ صورة أُخذت لنا ونحن على ظهر الباخرة التي أقلَّت أعضاء المؤتمر إلى الجزيرة. قلت: هذا الذي معي هو التونسي عز الدين قلوز. قال: هل تدري ماذا كتبوا تحت الصّورة كشرح لها؟ سألته: ما هو المكتوب؟ قال: الشَّرح يقول «رجال الفكر في العالم ليست بينهم حواجز. إنهم متكاتفون من أجل بحر متوسط عماده الثقافة والفكر. في الصورة مندوبا سورية وإسرائيل يجلسان على طاولة واحدة».

إن الإشكال الذي حصل هو إشكال (صوري) قائم على استخدام الإبهام واللَّبس الصُّوري لخلق موقف يُسيء إلى الكاتب، ويَعنينا هنا قدر تعلُّق الأمر بمداخلتنا القائِمة على مقاربة إشكالية التَّفاعل والتَّلاقي بين الصوري الفوتوغرافي والكتابي، الضَّغطُ على حضور الصّوري في الكِتابي. ولعلنا نلاحظ في هذا المقطع السّيرذاتي السَّردي تكرار مفردة الصّورة مرات عديدة «هذه الصورة/ أنظر إليها/ صورة لي/ صورة أخذت/ تحت الصورة/ في الصورة»، على نحو يجعل آلية التَّلقي تُذعن لهذا الحضور الكثيف وتنتبه إليه

بحيث يؤثِّر في مسارها ويوجِّهه ويتدخل في تأويله.

يعود مرة أخرى إلى تشغيل آلية التَّمركز بطريقة تفتعل الدُّعابة والنُّكتة، لكنها تنتظم في سياق التَّمركز على نحو أشدَّ من سابقتها:

وفي خلال حَديثي مع الوزيرة أطلعتها على الصّورة التي أُخذت لي أنا ونظيرتها اليونانية ميلينا ميركوري وهي متشبِّثة بي -كما سبق وقلت- تشبثًا واضحًا وفاضحًا. قلت لها وأنا أضحك: هكذا تكون وزيرات الثقافة وإلّا فلا.

إذ يكرِّر تعداد صِفات الصّورة إياها «متشبِّثة بي/ تشبُّثًا واضحًا وفاضحًا/ هكذا تكون الوزيرات وإلَّا فلا»، مما يؤكِّد حرص الكاتب على تثبيت الحالة الصورية بقراءته هو وفرضها على المتلقّي، أو على الأقل توجيه قراءته نحو هذا المُناخ.

الفصل الثّالث

في التَّجربة الشِّعريَّة: رؤية سيرذاتيَّة

يدخل حديث الشاعر النثري عن تجربته الشعرية في إطار ما اصطلحنا عليه السيرة الذاتية الشعرية[1]؛ إذ إنه يقدِّم في كتابته هذه رؤية سيرذاتية خاصة بتجربته الشعرية تنفتح على آرائه وقناعاته وحساسية تجربته وطبيعتها وخصوصيتها وتاريخها وجغرافيتها، على النَّحو الذي يكشف فيه عن التاريخ الشخصي لقصيدته بكل ما ينطوي عليه ذلك من تفاصيل وإجراءات وطبقات وأسرار وخلفيات وأسس ومصادر ومرجعيات. يشكِّل هذا النوع من الكتابة لدى الشاعر مساحة فيها قدر عالٍ من الحُرِّية والحيوية والانفتاح للقول على حافَة المناطق الحساسة والنَّوعية للكَلام الشِّعري، الذي ينهَض على فعالية التَّشكيل المُنضبط داخل رؤية أجناسية تحتِّم على الشاعر التقيُّد بقوانين الجنس الشِّعري وقواعد وأساليب تكوُّنه، بحيث تصبح مساحة الحديث عن التّجربة أكثر حرية ومرونة وحركية في استلهام روح القصيدة وسيرتها وفضاء تكوُّنها.

عتبة العنوان

يقدِّم الشَّاعر (شوقي بغدادي) هذا النوع من الكتابة الداخلة في الفضاء الاصطلاحي للسيرة الذاتية الشِّعرية في مقدمة ديوانه «ليلى بلا عشّاق[2]»، ويُعَنْون هذه المقدمة المهمة بـ«الشِّعر هذه اللعبة الخطرة»، ولا شكَّ في أنَّ هذا التَّعريف المركَّز والمكثَّف والعميق في صِياغة حاشِدة على الصَّعيدين

المفهوميِّ والدَّلاليِّ «اللعبة الخطرة»، يُحيل أول ما يُحيل على آلية اللَّعب التي هي جوهر الفعل الشِّعري ولُحمته وسَداه، فضلًا عن أن فضاء اللَّعب بمفهومه الفلسفيِّ والجماليِّ فضاء شعريٌّ بامتياز، ولا يمكن للشِّعر أن يبلغ أقصى جنونه التعبيريِّ والأدائيِّ من دون أن يتمتَّع بطاقة لعب خلّاقة، تدفع به إلى مستوى الإنجاز النوعيِّ المُختلف الذي يتمظهر فيه داخِل فعالية بِكر تحدث في الفَضاء الكتابيِّ والكلاميِّ وكأنَّها تحدث للمرَّة الأولى.

وحين تُضاف هنا إلى صِفتها «الخطرة» المكتظَّة بدَلالة ساخِنة، فإنها تذهب بالموصوف الشِّعري العَميق «اللُّعبة» إلى فضاء أكثر عمقًا وفلسفة وسيميائية، على الرغم من أن فضاء اللعب أساسًا يُقارب فضاءَ الخطر ويتماهى معه دائمًا، ويأخذ منه الكثير من الدَّلالات والصِّفات والمعاني والقيم . إلا أن حصر الدَّلالة النَّعتية وتبئيرها في سِياق التكوُّن المتمركِز المتمثِّل بمفردة «الخطرة» إنما يُضفي الكَثير من القُوَّة التَّدليلية على «اللُّعبة»، ويُدخلها في سياق تعبيري جديد نابع من حساسية التَّلاؤم والتَّضافُر والتَّداخُل والتعاشُق بين حدود الصِّفة وحدود الموصوف، على النَّحو الذي يرتفع بالمُهمَّة التَّعريفية والتَّوصيفية لـ«الشعر/ اللعبة» إلى أعلى صياغة ممكنة تجيب عن أسئلة التَّعبير، وفضاء التشكيل، ورغبة التعريف.

عتبة الاستهلال

يستهل الشاعر (شوقي بغدادي) سيرته الذّاتية الشِّعرية المكثَّفة بعتبة استهلالية يحكي فيها السبب الرئيس الذي دعاه إلى اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة وفي السّياق بالذات، متحرِّزًا من إشكالية حديث الشاعر عن نفسه – كما يقول – ويمثل ذلك حساسية أنوية (شرقية) مبالغًا فيها؛ لأن الحديث عن التَّجربة الشِّعرية هنا لا يمكن أن يدخل في باب الدِّعاية والتَّرويج والتَّبجُّح والغرور، بل يدخل في سياق إبداع يمثِّل نوعًا جديدًا من الكتابة السيرذاتية،

له أهميته الكبرى على صعيد النوع الكتابي أولًا، وعلى صعيد الكشف عن منابع وأصول وخلفيات وجذور التجربة الشعرية للشاعر. وإذا ما استطلعنا ما استهلَّ به بغدادي سيرته الذاتية الشعرية هنا سنكتشف فورًا سلطة الخوف من القارئ المتربِّص، الذي يمكن أن يحيل الأشياء على غير حقيقتها الاصطلاحية والعلمية، فهو يقول في مَطلَع تسويغه للتوجُّه نحو هذا الفضاء الكتابي:

أريد أن أقول منذ البداية إن هذه المُقدِّمة كُتبت بتكليف من دار «الكلمة» التي تفضلت بنشر هذه المجموعة، وأردت أن يكون موضوعها حول تجربتي مع الشعر. أقول هذا حتى لا يتبادر إلى ذهن أحد أنني مغرم بالحديث عن نفسي؛ إذ ليس أشد إحراجًا للإنسان من أن يتحدث عن نفسه.

لا شكَّ في أن قوله الصَّريح المعبِّر عن مَوْضوع كتابته «حول تجربتي مع الشِّعر» ينفي تمامًا خوفه من الآخر، الذي يمكن أن يُفهم على أنه مُغرَم بالحديث عن نفسه ويتداول كلامه في هذا الإطار، فالحديث هنا – وكما هو مُحدَّد بشكل علميٍّ أجناسيٍّ – يشتغل حول التَّجربة الشِّعرية حصرًا، على النَّحو الذي يبعدها عن الحديث الذَّاتي الأنويِّ الصِّرف ويدخلها في إطار الحديث عن نوع أدبيٍّ سيرذاتي معروف.

يبدو أنَّ هذه الشَّهادة الشِّعرية بما انطوت عليه من وَعْي في هندسة رؤيتها وترتيب أولوياتها لم تأتِ استجابةً سريعةً وعفويةً لطلب دار النشر – كما عبَّر الشاعر عن ذلك صراحةً – فحسب، بل ذهبت إلى تمثُّل هذه الفرصة التَّحريضية من طرف دار النشر للقيام بإنجاز نصٍّ سيرذاتي شعريٍّ، يتمثل التَّجربة الشِّعرية للشَّاعر (شوقي بغدادي) تمثُّلًا ممنهجًا على وَفْق أهداف معينة، لا سيمَّا وأن التَّجربة قد بلغت شأوًا كبيرًا على مستوى الزمن الشعريِّ والإنجاز على حدٍّ سواء، بحيث تتاح له فرصة استرجاع رؤيته وتمثُّلها والحديث عنها ومقاربة رُؤاها العميقة، من خلال ذاكرة نشطة تتوقف عند المحطّات والمساقات

الأكثر حيوية في تاريخه الشِّعري.

على الرَّغم من أنَّ الذات الإنسانية والذَّات الشِّعرية تتداخلان في شخصية الشاعر تداخلًا يصعب فكُّ اشتباكه والتباسه، إلا أن إمكانية الفصل الرَّمزي بينهما – منهجيًّا – يمكن أن تُحقق معاينة نقدية تنظر إلى الذات الإنسانية على أنها تشكيل إنساني وطبيعي يتحرَّك في فضاء الواقع، في حين تنطوي الذّات الشِّعرية على فضاء حلميٍّ وتخييليٍّ يتحرَّك في فضاء الخيال، بحيث إذا أنتج التَّشكيل الإنساني الطَّبيعي في فضاء تجسيد الواقع الإنساني للشَّخصية «سيرة ذاتية» صِرْف، فإن إمكانية محاكمة التَّغنّي بأمْجاد الذات، ومَناقبها وعشق الحديث عنها، يمكن أن تؤخذ بوصفها غرورًا وتبجُّحًا إذا لم تتناسب بطبيعة الحال مع واقع الحال في نظر الذات والآخر معًا.

أما إذا أنتج التَّشكيل التخييليُّ للذّات ما اصطلحنا عليه بـــ«السيرة الذاتية الشِّعرية» التي تنشغل بالحديث عن الذات الشاعرة لا الإنسانية الطبيعية، وهي محكومة عادةً بتجربة شعرية منشورة ومعروفة ويمكن تداولها وفحص قيمتها، فإن الحديث هنا يخرج من بؤرة الحديث عن الذاتي والشخصيِّ ليدخُلَ في فضاء الشِّعري والثقافي والفكري، على النَّحو الذي لا يبرِّر مثل هذا الخوف، وهو ما حصل فعلًا في هذه الشَّهادة.

إن هذا الاحتراز يفتح باب الحديث عن إشكالية الخاصِّ والعامِّ الذي يمكن أن يتحول في ظلِّ هذه الرؤية إلى جدل الأنا والتَّجربة، وهو حديث لا يخلو بطبيعة الحال من مشاكل بحكم استغلال الشُّعراء للعبة الكامِنة في بؤرة هذه الإشكالية، والتَّحرُّك القناعيِّ بالعامِّ للتَّعبير عن الخاصِّ أو العكس، مما قد يصَعِّب الفصل بينهما أحيانًا، أو قد يتداخل الخاصُّ بالعامُّ ويصبحان شيئًا واحدًا عند بعض الشعراء الذين يترسَّمون هدفًا خاصًّا للعمل الشعري، ولا يفرِّقون بين ما هو خاصٌّ وما هو عامٌّ في تجرِبتهم.

فضاء التكوُّن

على الرَّغم من أن سيرة (شوقي بغدادي) الذاتية الشِّعرية هنا ذهبت إلى تفاصيل في الحياة قد تكون زائِدة في سياق البُعد المفهومي لمصطلح «السّيرة الذاتية الشعرية»، ويمكن التعامل معها على أنها توضيحات وتفصيلات وأفكار ذات قيمة تقريرية أكثر من قيمتها السَّردية السّيرذاتية الشِّعرية، ويمكن أن تدخل في إطار السّيرة الذّاتية الصِّرف لا الشِّعرية، إلا أن المفاصل الأساسية الأخرى تشكِّل سيرة ذاتية شعرية مكثَّفة وعميقة وكاشفة عن جوهر فضاء التكوُّن الشِّعري في قصيدة الشَّاعر ورؤيته الشِّعرية. بوُسعنا النَّظر إلى فضاء التكوُّن الشِّعري عند (شوقي بغدادي) بحسب ما قدَّمه في سيرته الذتية الشِّعرية بوصفه عمارةً فنيةً – موضوعيَّة تتألَّف من مجموعة من المراحل: **المرحلة الأولى** تبدأ من مسافة الشِّعر بوصفه لعبة مُسلِّية ثم ينتهي إلى لعبة خطرة.

إن هذه الرؤية تكشف عن الوعي الابتدائي المتشكِّل من طبيعة القراءة وحساسيتها و وعي الفضاء الكتابي وكيفيته:

يبدأ الشعر لعبة مُسلِّية، ثم ينتهي إلى لعبة خطرة يكاد الشَّاعر يدفع حياته ثمنًا لها عندما يصبح الشعر قضية حياة أو موت.

إذ تتداخل حُدود التسلية وحدود الخَطر في إدراك البِنية العميقة لخاصيَّة التكوُّن الشِّعري، الذي لا يتوقَّف تأثيره عند مُستوى النَّص في نِطاقه التداوليِّ والميثاقي بين المؤلِّف والقارئ، بل يبلُغ مستوى شخصية الشاعر الإنسانية في مُستواها الواقعيِّ والوجوديِّ، حين يصرِّح بغدادي استنادًا إلى فهمه الخاص لوظيفة الشِّعر بتعرُّض الشّاعر لخطر وجوديٍّ (يدفع حياته ثمنًا لها)، ذاهبًا إلى وصف القضية بأنها (قضية حياة أو موت)، في السَّبيل إلى الارتفاع بمهمة الشِّعر والشَّاعر إلى صعيد موضوعي فضلًا عن الصعيد الفني.

أما **المرحلة الثانية** فتكشف عبر استقرار النَّظر الموضوعي إلى الشِّعر بوصفه قضيةَ حياة أو موت، وتبدأ مع الإنسان منذ بداية حياته كشاعر وعلى نحو سيرذاتي محفِّز لعمل الذاكرة:

يبدأ الإنسان حقًّا حياته كشاعر، ومن دون هذا الشُّعور الكاسِح نبقى مخدوعين عن أنفسنا مطوفين، أما عتبات المملكة المخفية بجمالها، لا نسمع سوى أصداء التراتيل، والصرخات التي تمزق الروح.

تتركَّز هذا الرؤية الموضوعية ذات النزعة الإنسانية التي تعاين الفعل الشِّعري بوصفه فعلًا قادرًا على التَّأثير والتَّغيير والصورة، خارج آلية التَّمترُس خلف الجَمال الفني المُنشغل ببهاء اللغة ومهاراتها وجماليات الصّورة وتِقاناتها وأسلوبية التشكيل وفضاءاته، من دون أن يكون لكلِّ هذه الفعاليات التِّقانية والأسلوبية والسّيميائية تأثير حيٌّ وحيوي في مسار الفعل الإنساني وهو يستجيب للحَراك الاجتماعي والثَّقافي البشري.

وتنشغل **المرحلة الثالثة** بقضية مهمة تتمثَّل في عَلاقة «**الشعر والجسد**»، أو «**المرأة والقصيدة**»، وما تقوده هذه العَلاقة إلى مسارات في الوصول إلى مفهوم «اللذة»، الذي يتشكَّل شعريًّا بوصفه همًّا ثقافيًّا وحسيًّا يشغل الشَّاعر ويؤسِّس لعَلاقة نوعية ما مع تجرِبته:

بدأت اللُّعبة تصبح خطرة مع أول امرأة لامست جسدها الدافئ المخمليَّ وشعرت لأول مرة أن هناك لذة أخرى تعادل لِذة الشِّعر أو ربما خيَّل لي وقتها أنها اللذة الأولى في الحياة. يومها صار الشعر خطرًا لأنه بدلًا من أن يعوضني عن السَّراب صار يضعني في مواجهته ليل نهار كي أتحدّى وأغامر وأشقى وأسعد، هكذا تبدأ الصَّداقة الحقيقيَّة وتشرع العيون تعرف الدموع المختلسة، لا لأن الحَبيبة سافرت أو هجرت حقًّا، وإنما لأن الشعر أرادها أن تسافر وتهجر.

إذ يدخُل الشِّعر في فضاء حيويٍّ جَديد يعزِّز قيمته الإنسانيَّة ويُضاعف من وظائفه، بعد أن ينفتح على قِيم أخرى تجعَل منه ضَرورة على نَحْو أكثر خطورة، وتشرع في تحوُّله إلى مشروع لا يتوقَّف عند مجرَّد الرغبة في إنتاج كلام فنِّي مُختلِف، عبر فَضاء تكوُّن يتَّجه نحو العمل على اكتشاف صِيغ جديدة للتَّعبير باستِمرار.

أما **المرحلة الرابعة** فيُمكن مُعاينتها من خلال العَلاقة الفلسفية الجدلية ذات البعد المصيري بين «**الشعر والموت**»، وما تنفتح عليه هذه العلاقة في المنظور الأيديولوجي الذي اعتمده شوقي في التعامُل مع مفردات القصيدة وقوَّة تعبيرها عن الكفاح والنِّضال مما يتَّصل على نحو ما بالموت، وهو يأخذ هنا شكلًا مجيدًا على الشِّعر أن ينجح في التوصُّل به والتَّعبير عنه.

وتتدخَّل هذه المرحلة تدخُّلًا صريحًا و واضحًا في منطقة السّيرة الذاتية ذات الصِّلة بالموت، في درجة تعبيره عن الفكرة النَّضالية ذات المُناخ الأيديولوجي المُحدَّد من أجل الحرية:

> **صارت اللُّعبة أكثر خطورة في المرحلة الأخيرة من المدرسة الثانوية، حين واجهت الموت لأول مرة في حياتي وجهًا لوجه مع شرطيٍّ يحمل مسدسًا حقيقيًّا مصوَّبًا نحوي ونحو رفاقي المُتظاهرين قرب مدرسة التجهيز الأولى في دمشق والمسماة الآن «ثانوية جودة الهاشمي». كنا نرمي الحجارة غير مُصدِّقين أن الموت ممكن ولكن الموت صار ممكنًا جدًّا في ذلك اليوم الذي لا ينسى حين أصابت الطلقة أحد رفاقنا في صدره، وكان اسمه «نسيب خطار» فهوى يتخبَّط بدم الشَّباب، وكان أول شهيد تقاسمتُ معه الخبز واللهو والعراك ثم رأيته يموت أمامي.**

فتجلّي الموت الحقيقي على هذا النَّحو الذي أصبح فيه ممكنًا وقريبًا ومنظورًا إليه عن قرب، حرَّض الهاجس الشِّعري على تلقّيه على وَفْق صيغ جديدة لا عَلاقة لها بالفكرة المجرَّدة، ونشأ مفهوم الشهيد وصورة الشهادة

لكي تغني الشعر بأفق مختلف للموت خارج الإطار التقليدي المجرَّد.

المرحلة الخامسة تنشغل بمنطقة أثيرة وخاصَّة وحيوية وفعّالة من مناطق التعبير الشِّعري يمكن وصفها بـــ «نهاية اللعبة وبداية الاحتراق»، وهي تتحرّى السُّبل المتنوِّعة من أجل خلق حياة جديدة يحكمها الشِّعر، بوُسعها محاربة كل فساد العالم ومضاعفة مسرّات البشر وسعاداتهم، والذَّهاب شعريًّا إلى جدلية قاسية وممتعة بين «النشوة والعذاب» تقود الشاعر إلى مزج سيرته الذاتية بشعره وشعره بسيرته الذاتية، خلال تطوير مفهوم اللعبة وتوسيعه وإثراء قيمه وإغناء صورته في الأشياء:

> **لم يعد الشعر بعد ذلك اليوم لعبة. لقد صار احتراقًا يطمح إلى أن يحارب كل فساد العالم، لكنه كان يأكل صاحبه قبل أي شيء وصار نشيدًا يحاول أن يتغنى بأعذب مَسَرّات البشر، ولكنه كان يبهج مُغنّيه قبل أن يبهج أي إنسان آخر. لقد امتزجت الآن الأفْراح والآلام الصَّغيرة والكبيرة، وبدا العالم يصبح خاصًّا، وكما يكون موعد الحبُّ صار موعدي مع حَصاد الحقول وإضراب المصانع والمدارس وحروب الوطن، بقدر ما صارت البهجة أكبر كان الثَّمن يصبح أفدح فأدفعه مرة في بلادي ومرة خارج بلادي، وأعرف أكثر فأكثر معنى أن تصبح الكلمة هاجسًا وقدرًا وطلقة وضريبة لا بدَّ من أدائها في معارك الشَّرف.**

إذ يجنح فضاء التكوُّن هنا إلى الدخول الحارِق في عُمق الواقع بمشاغله الأيديولوجيَّة والشَّعبيَّة والجماهيرية، على النَّحو الذي يعزل الشِّعر عن المفهوم السّابق للَّعب عزلًا لافتًا ويفتحه على مشهد الاحتراق، بعد أن يتنكَّب الشِّعر عند الشّاعر مهمَّة نضالية مصيرية لها عَلاقة دائمة وموعد متجدِّد مع الموت.

تتحوَّل السِّيرة الذاتية للشَّاعر والقصيدة إلى سيرة كفاح ونضال وتعبير عن آلام مجتمعية وسياسية، يصبح فيها الشِّعر سلاحًا للحرب من أجل حرية الإنسان واستقلاله وكرامته.

وهنا يرتفع فضاء التكوُّن الشِّعري إلى مرحلة سادسة يكون الشعر فيها مغامرة حقيقية مُجدية معبِّرة عن روح الجماعة:

وقد لا يكون الفنُّ للفنِّ الهاجس الأول في تلك الأيام، ولكن الناس كانوا يُعلِّمونني أكثر مما كانت تعلِّمني الكتب، وكانت الحياة تدفعني باستمرار إلى أن أتطوَّر ولكن دون أن أفقد صلتي بهؤلاء الناس الذين ربطت مصيري الشَّخصي بمصيرهم.

بحيث تتألَّف التَّجربة الشِّعرية للشّاعر من أدوات الفن وأدوات الواقع المعيشي معًا، وتصبح السيرة الذاتية المتجوهِرة في مفهوم المصير مصدرًا أساسًا من مصادر تكوُّن التَّجربة وتعميق صورتها الشعرية، على النحو الذي تُلهب فيه حرارة الحياة المليئة بالبِشر الهاجسَ الشعريَّ وتوجِّهه وتخصِّبه، باتجاه تحقيق وظيفة مركزية (خارج – شعرية) للشِّعر قد تجور على غيرها من الوظائف، لكنها تنطوي في جوهرها على مهمة يراها الشَّاعر مصيريَّة في تجرِبته تكون عنده وبصيغة ما موازيةً لوعيه السِّيرذاتي المُمعِن في تعبيره عن فكر الشّاعر وفهمه للشِّعر والحياة.

بنية القصيدة

ينظر الشّاعر (شوقي بغدادي) إلى قصيدته بوصفها بنيةً تتشكَّل من تفاعل أدوات التعبير مع الجماهير، ولا شك في أن هذه الموازنة قد تنطوي على قدر كبير من الصُّعوبة ولا يمكن أن تتحقَّق من دون خسائر وتضحيات في منطقة معيَّنة من هاتين المنطقتين.

إن فاعلية الاستجابة للشِّعر من جمهور القرّاء تعدُّ واحدة من أكبر أزمات الشِّعر في كلِّ تاريخه وعلى أكثر من مستوى، فكيف إذا تجاوزت رغبة الشّاعر ذلك لتدخل في سياق تثويريٍّ وتغييريٍّ وانقلابيٍّ في وعي الجمهور وثقافته وتطلُّعاته الوطنية والقومية والأيديولوجية.

عندها حتمًا سيدخل الشِّعر في مسار خطر جدًّا حين يكون عليه أن يبقى شعرًا من جهة، ويهبط إلى مستوى الطبقات الشَّعبية معبِّرًا عن حَراكها الاجتماعي والسياسي والثوري ليأخذ بيدها نحو الحرية وتحقيق حُلمها في الحياة الحرَّة الكريمة من جهة أخرى. وقد وصف (شوقي بغدادي) هذه الإشكالية بالمغامرة أيضًا لإدراكه بمستوى الخطورة التي يمكن أن تنطوي عليها:

كل قصيدة عندي كانت إذن مغامرة ذات حدَّين، واحد مع أدوات التَّعبير والثاني مع الجماهير التي أتمثَّلها باستمرار مُصغيةً أو قارئةً. إن اللغة تقاوم الشاعر ومثلها الجماهير، ولكلٍّ أسبابه، ولكن حين يصبح التجديد تمثُّلًا مخلصًا حيًّا للطموح الذَّاتي وضرورات اللغة ومستويات الجماهير في تناغُم وجدانيٍّ واحِد تصبح المغامرة الشِّعرية فنية حقًّا في العمل الواحد حتى ليصعب التَّفريق بينهما أو تقديم إحدى الصفتين على الأخرى.

وهو هنا يُعاين المسألة معاينة دقيقة وتفصيلية ورؤيوية عبر الإشكال الخطير في ثنائية «أدوات التَّعبير/ الجماهير»؛ إذ إن الشعر الذي يَقرن فعله الإبداعي بالجماهير قد يتحوَّل إلى سِلاح تعبويٍّ للدِّفاع عن حرية الإنسان، وقد ينجح في تحقيق نتائج إنسانية على الأرض، لكنه يدخل بعد ذلك في إحراج شَديد بشأن قدرته الفنيَّة على البقاء بوصفه شعرًا ذا قيمة إبداعية عالية، استغلَّ أدوات التَّعبير في أعلى درجات كفاءتها التَّعبيرية والجمالية. لكن (شوقي بغدادي) يجتهد هنا في أن ينجح على المَسارين ويُمسِك عصا التَّجرِبة من الوسط؛ إذ يطمح أن يرتفع شعره إلى مستوى الإسهام في دعم حَركة الجماهير نحو التَّحرُّر، من دون أن يتنازَل عن الشَّرط الفني الواجب توفُّره في الشِّعر؛ لأنه من دون الشَّرط الفني يكفُّ الكلام عن كونه شعرًا ويدخل في باب القول التَّحريضيِّ المجرَّد.

هنا يلتفِت الشَّاعر في إطار مقاربته لهذه القضية الشَّائكة إلى فعالية اللغة وقدرتها على حمل هذه الإشكالية بنجاح، بوصفها الأداة العضويَّة المركزيَّة التي

قد تحسم نَجاح القصيدة أو إخفاقها؛ لأن أسلوبية الاستِخدام الخاص للغة في أنموذجها الخطابيِّ هي ما يحوِّل القول العادي إلى كلام شعريٍّ، بما ينطوي عليه هذا الاستِخدام الخاصُّ من حَساسية نوعيَّة بوُسعها التَّعبير عن الحال الإبداعية في أعلى طاقاتها الجمالية. وبهذا فإن بِنية القصيدة في تجربة (شوقي بغدادي) استنادًا إلى هذه المعادلة تخضع لامتحان مصيري، ليس من السَّهل الحكم على مدى نجاحه دون التَّحقُّق من مرجعيّات كثيرة لا تتوقف علىَّ فقط، بل تُقارب مُجمل التَّجربة الشِّعرية عنده وفي المدى الذي يتردد بين القصيدة والسيرة الذاتية، على النَّحو الذي يجعلنا نطمئن على أن التَّجرِبة حَقَّقت جدلها، وأفرغت طاقة اللُّعب فيها بشكل يجعل الشَّاعر والقصيدة والموضوع والتَّجربة في سياق واحد، يتعالى على الصِّيغ التَّقليدية ويرتفع إلى مصافِّ الفنِّ الثوريِّ القادر على التَّجويد في التَّعبير والتأثير والتحوُّل باتجاهات أفضل وأكثر حرية وجمالًا.

الاختتام

يختتم الشاعر (شوقي بغدادي) رؤيته لتكوُّن القَصيدة بمقولة «جان كوكتو» الشهيرة «**إن الشعر ضَرورة ولكن ليتني أعرف لماذا ؟**»، التي يسعى من خلالها إلى توكيد الحساسية الغامِضة للتأليف الشِّعري كونه فعالية لا يمكِن التِقاط حركتها الداخلية الصّاعدة إلى منصَّة القصيدة.

وهو يحاول تقمُّص مقولة «كوكتو» لإنتاج مقولة شخصية تقارب سؤال الشِّعر في أعلى مناطق غموضه تحدِّيًا، فيقول:

> **إن الأشجار تموت واقفة كما يقولون، وإن مأثرة الشاعر هي أن يكون تلك الشجرة، ففي هذا العالم المجنون الذي تحاول السَّكاكين أن تصنع حكمته والوحل الملوِّث أن يصوغ تيجاته، تبقى النَّشوه الكبرى في أن يجد الشاعر القدرة على أن يقول كلمة: لا ... في وجه المد الطافح بالقذارة والتَّفاهة والقسوة، وإذا لم يكن ثمة جواب عن هذا السؤال الذي طرحه جان كوكتو**

ذات يوم: «إن الشعر ضرورة ولكن ليتني أعرف لماذا ؟» فإن الجواب غير ضروري على الإطلاق. يكفي أن يكون الشعر ضرورة وأن يفهم الشاعر هذه الحقيقة وأن ينقل قناعته إلى الناس بواسطة الشعر وحده.

ويُوجِّه المقولة لتستجيب على نحو ما للفكرة الأساسية التي اشتغلت عليها شعريته في التَّوغُّل الحرِّ في أعماق الواقع والبشر، من أجل أن يقوم الشِّعر بدوره الثقافي والرُّؤيوي والتَّحرُّري في المُجتمع، من خلال فهم أيديولوجي خاصٍّ لوظيفة الشعر داخل مفهوم الجماهير.

لعلَّ حساسية الغموض التي تلفُّ فكرة «جان كوكتو» هنا عن ضرورة الشِّعر لا تتناسب تمامًا مع فكرة (شوقي بغدادي)، ولا سيما في النظر إلى منهج بغدادي الشِّعري المرتبط على نحو ما بفلسفة التَّثوير والتَّحرير والتَّخليص، التي تفترض أن يكون الشِّعر ضرورة معروفة لا غامضة؛ لأنه مهمة تحتاج إلى وضوح الضرورة بانتظارها. إلا أن العلاقة تقع في المنطقة الأخرى (الخاصة) التي تذهب فيها التَّجربة لكي تعبِّر عن رؤية سيرذاتية شعرية بالمعنى النَّوعي، بحيث يتحوَّل الفهم لأداء اللغة الشِّعرية و وظيفة التعبير الصورية والحساسية الإيقاعية إلى مُناخ غامض غموضًا منتجًا، لا يمكن أن يحيا الشِّعر الحقيقي من حضورها وتفعيل خصائصها وشيوع إيقاعها.

مغامرة اللغة ولغة المغامرة

تتمركَز اللُّغة في حديث الشاعر عن تجربته دائمًا في بؤرة الخطاب، بوصفها آلة التَّعبير المركزية التي من خلالها تتفتَّح معالم الخطاب الإبداعي وتتضح حدوده الأجناسية، وعلى هذا الأساس فإن الشاعر – عادةً – هو من أكثر مبدعي الفنون الأدبية الأخرى انشغالًا باللُّغة وطبقاتها وشؤونها وشجونها، بحيث شغلت جزءًا مهمًّا هنا من سيرة الشاعر (شوقي بغدادي) الشِّعرية؛ إذ ذهب في أكثر من مَفصِل من مَفاصلها إلى مقاربة فضاء اللغة

وحساسيتها وروحها، فهو في تناوله للغة التي يعمل عليها شعريًّا لا يغادر فهمه لحساسية اللعب بقوله:

أما لماذا كانت اللُّغة لُعبتنا الفضلى، فذلك هو السِّر الذي لم يُجبْ عليه كل عُلماء الأرض وفلاسفتها. ولماذا يكون ثمة جواب. هذه ليست مهمتي على الأقل.

مرتفعًا باللغة/ اللُّعبة (الفضلى) إلى مرحلة الأسطرة التي قد لا تستدعي في رأيه جوابًا منطقيًّا وفلسفيًّا وجيولوجيًّا عن سؤالها؛ لأن حضورها الشعري قد يتجاوز الحدود التقليدية المُمكنة للسُّؤال والجواب، فهي ذات عمق عاطفي وانفعالي و وجداني ضارب في أعماق النَّفس الإنسانية والموهبة الإبداعية والوعي المثالي، الذي لا يمكن أن تحدَّه حدود السؤال وتِقانات الإجابة في أيِّ نحو من الأنحاء. ومن ثَمَّ يعترف الشاعر في إطار انشغاله بوصف الحال الشِّعرية والنَّظر العميق فيها من دون التَّدخُّل بفلسفتها ومنطقتها، بأن مهمته لا تذهب في أيِّ حال من الأحوال إلى ذلك.

هنا تتحوَّل اللُّغة إلى مغامرة من نوع خاص لا يمكن التحكُّم بآلياتها وفُروضها ونتائجها على نحو واضح ودقيق ومحسوب، ويتدخَّل فضاء المغامرة لينقل اللغة الشِّعرية إلى مناطق بكر في صياغاتها وحساسيتها وروحها التَّعبيريِّ، على النحو الذي يخلق جدلًا إبداعيًّا عميق الغور بين مغامرة اللُّغة ولُغة المُغامرة.

ويفضي ضرورةً إلى مساحة إبداعية حرَّة تأخذ من دَلالة المغامرة علامة التَّحدّي والتوغُّل والجرأة والجُنون واللّاتخطيط، ومن دَلالة اللُّغة المعرفة والمعنى والقيمة والأصل والمرجع والإشارة والبلاغة والرَّمز والإيحاء، وصولًا إلى الالتِحام بالبشر المنتظر حيث تتحوَّل اللُّغة إلى مغامرة إبداعية تغييرية خلّاقة، والمغامرة إلى فعل بشري نوعي مختلف يعزِّز إنسانية الإنسان ويأخذ بيده إلى الحرية والحياة الكريمة:

أبدًا... لا يمكن أن يولد الشِّعر في فنجان أو في غرفة مغلقة أو بين دَفَّتي كتاب.
إنه قبل كل شيء نسمة الروح الطليقة ولكن بين أناس كثيرين ينتظرونك.
وحين ينقطع هذا الموعد الكبير يفسد كل شيء الشاعر والجمهور.

إن دَلالات الانطِلاق والانفتاح التي يمكن أن تتحقق بين منصَّة الشِّعر وقامة الشاعر من جهة، والجمهور المتلقّي من جهة أخرى، هي التي تفتح باب المغامرة وفضاء اللغة على تحقُّق أمثل يغري الشاعر بموقع الشِّعر ويحقِّق له مع الجمهور (الموعد الكبير)، الذي من دونه يَفسد الشِّعر وتنقطع اللُّغة عن أداء مهمتها وتموت المُغامرة. لذا فإن مغامرة اللُّغة الشِّعرية وشعرية لغة المغامرة عند(شوقي بغدادي) في هذا السياق إنما تتحقَّق دائمًا في ما اصطلح عليه أيديولوجيًّا وثقافيًّا بـ«الموعد الكبير»، الذي يتنفَّس الشِّعر فيه الهواء ذاته الذي يتنفَّسه الناس؛ لأن رؤيته الشِّعرية تشرق من خلال الناس وعبر همومهم وآلامهم وتطلُّعاتهم. ولا جدوى من اللعب العقيم بالمهارات اللُّغوية الشِّعرية بوصفها مغامرةً تِقانيةً لا تصل إلى الناس ولا تُسهم في تغيير حياتهم ورؤاهم، على النحو الذي يسجِّل فيه (شوقي بغدادي) منهجًا جماهيريًّا في تحديد وظيفة الشِّعر:

وللشِّعر أن يكون مغامرةً، وهو مغامرةٌ بالضَّرورة، ولكن ليس في مَغارة مُوحِشة، وإنما في أزقَّة حيٍّ حاشِدة بالبَشر، وفي شَوارع مَدينة حافِلة بالصَّخب، وتكون المغامرة حقيقية مجدية إذا كانت مع الجماعة، ومن دون روح الجَماعة تصبح المغامرة نوعًا من الاستِعلاء والغرور الذاتي والطيران بلا أجنِحة.

فالمغامرة في لغة الشِّعر وشِعريَّة اللغة عنده مُجدية حين تتلبَّث بين البشر أينما كانوا وحيثما وجدوا، وتصبح نوعًا من الاستعلاء والغرور الذاتي والعبث غير المُجدي، حين يقتصر أداؤها وفاعليتها على اللعب على المهارات والتِّقانات والآليات فحسب.

يمكن القول إن النظرة التي تكشَّفت عنها رؤية (شوقي بغدادي) في

سيرته الذاتية الشِّعرية هذه تنطوي على قدر كبير من الواقعية المنهجية التي تتحلى بها فلسفته في النظر إلى الأشياء وتداولها، في سياق حساسية التفكير بالشعر والعمل عليه والكتابة فيه وعنه، بحيث يكشف عن رؤية وظيفية للشِّعر تتمثل في عَلاقته بجمهور مُتلقٍّ ينتظر من الشعر أن يُسهم في تطويره وتغييره وتحريره، والانتقال به إلى مرحلة حضارية أرقى وأكثر إنسانيَّة، على النَّحو الذي تخترق فيه مغامرة اللغة الشِّعرية الحدود والتقاليد والأعراف ليصبح الشِّعر عالمًا منتجًا يسهم في سَعادة البشر.

وللشعر أن يكون تحديًا للغة والقواميس والتقاليد الجامدة، ولكنه لا يكون أبدًا معركة مع طواحين الهواء.

إن (شوقي بغدادي) شاعِر رسم لشعره وظيفة جوهرية تدفع لغة الشِّعر لتكون مغامرة إنسانية مُنتجة ذات نزعة عميقة التأثير في روح الإنسان وحياته، وهو ما يكشفه على نحوٍ جليٍّ نصُّه الشِّعري الذي لا ينشغل بتحديث الأدوات بمَعزِل عن التفكير بالآخر (الجمهور) الذي يجب أن تصله حرارة الشِّعر بكل عُنفها وجبروتها واشتِعالها.

الفصل الرابع

سيرذاتيَّة الحوار الأدبيّ

الحوار الأدبي مصطلحًا سيرذاتيًّا

لم تنظر المُدوَّنة النَّقدية العربية الحديثة إلى (الحوار الأدبي) بوصفه مصطلحًا سيرذاتيًّا نوعيًّا، يتحرَّر فيه الأديب (المُحاوِر) من مَشاغِله الإبداعيَّة داخل فُسحة من التأمُّل لينظر إلى ذاتِه الإنسانية والأدبية بحرية ورحابة وأُلفة ومُرونة، وينفتح بحسب طبيعة الأسئلة الموجَّهة إليه على كثافة تجربته وخِصبها ليعاينها ويتمتَّع بفضائها، مسترسلًا في الحديث والحوار خارج الحدود النوعية والتقاليد التِّقانية للفنون الإبداعية التي يمارس كتابتها.

يلجأ الكاتب أمام فضاء الحوار ومَشاهده ومتطلَّباته إلى عالمه الداخلي السّيرذاتي ليحسن تقديم إجابات فيها قدر كبير من الحيوية، وتنطوي في الوقت ذاته على رؤية حرَّة غالبًا ما تكون جديدة تفتح أفقًا جديدًا في فهم تجربته، وقد يكون هذا من أبرز الأسْباب التي تدفَع المرء إلى إجراء حوار مع أديب له تجرِبة عميقة في الحياة والإبداع.

سبَق لنا أن تناولنا هذا المصطلح في إطاره العامِّ في «معجم مصطلحات السيرة» الذي وضعناه بعنوان يشمل كل أنواع الحوارات اصطلحنا عليه بـ «الحوارات الشخصية»، وقد حددناه في تمثُّله القولي والسَّردي السّيرذاتي على النحو الآتي: «سرد شخصي ذاتي شفوي أو مدوَّن، يعتمد فيه السّارد الحواريُّ على الذّاكرة والتصوُّر والرؤية والحُلم، مستخدمًا الأزمنة: الماضي

والمضارع والمستقبل كافَّةً، حسب متطَلَّبات السؤال الذي يوجِّهه المُحاوِر وظروفه وإشكالاته. يستعين بالذاكرة ويُوازِن ويُقارِن من أجل أن يوفِّر أفضل إجابة ممكنة لكلِّ سؤال، ويوظفها على نحو أكثر هدوءًا ورصانة من الحالة الكتابية. ويتوافر هذا النوع السَّردي السّيري على معلومات ومستندات مهمة، تكشف عن نظرية السّارد ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته، بتنوُّع كبير في طريقة العرض والاستعادة والاستِقبال، ويمكن أن تُجمَع سلسلة الحوارات للكاتب الواحد أو لكتّاب عدَّة وتُنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة، تقترب على نحو أو آخر من أشكال السيرة الذاتية [٢].»

ولا شك في أن (الحوار الأدبي) يأخذ شكلًا أكثر حيوية وأهمِّية في نِطاق قربه من السيرة الذّاتية الإبداعية خلافًا لبقية الحوارات؛ إذ ينطوي على وعي خاص ومعرفة نوعية وإدراك شامل لأهمية ما يقدِّمه على صعيد تعميق الحضور والفَهم في تجرِبته الإبداعية، ولا سيَّما إذا كان مع مبدع كبير له تجرِبة ثَرَّة وعميقة وخِصبة ومتنوِّعة كما هو الحال عند (ممدوح عدوان).

ممدوح عدوان في مرآته

تتمظهَر شخصية (ممدوح عدوان) (الأنوية) في مُقابلاته وحواراته الأدبية والثقافية على نحو مركزي واضِح، وتكشف عن قدرٍ عال من الحِرص والانفِعال والجرأة والقصدية والصِّدق، على النحو الذي يمكن اعتمادها بنسبة عالية بوصفها مفاتيح لهذه الشخصية الإشكالية التي لا تخلو من عنف بطبيعتها، لكنه ذلك العنف الذي لا يساوم على ما يؤمن به من أجل غاية أو مصلحة خارج فضاء الإبداع.

يصرِّح (ممدوح عدوان) أنه سريع الحركة والفعل والاختيار «**أنا إنسان سريع في كلِّ شيء** [٣]»، وربما تجلّى ذلك حتى في رحيله؛ إذ رحل على نحو خاطف فوجئ به كلُّ محبيه وعشاقه، لعلَّ من يعرفه عن قرب يدرك مدى صدق هذا

الاعتراف الذي يكشف عن جزء حيويٍّ ومهمٍّ جدًّا من طبيعته الشخصية، التي يمكن أن تؤخذ بنظر الاعتبار على نحو ما في قراءته.

ينفتح هذا الاعتراف المركزي والجوهري عن اعتراف جديد مُلتصق ومُتداخِل ومُتعاشِق معه، ويدخل عمليًّا في سياق اختيار النوع الشعري الذي يُكتب فيه، بحيث ينسجم مع طبيعته وتشكُّل رؤيته حين يقول «**أنا شخص ذو إيقاع عالٍ لذا أنسجم مع قصيدة التفعيلة**»؛ إذ يتجه هذا التصريح إلى بنية الرؤية الذاتية من خلال رؤية فنية ترتبط بالفعل الإبداعي، وهو رأي جديد قابل للنِّقاش؛ إذ كيف يمكن أن يكون الإيقاع العالي منسجمًا مع قصيدة التفعيلة وغير منسجم مع القصيدة العمودية التقليدية، وهل التنوُّع الإيقاعي وحرية الحركة والإفادة من الترخُّصات العروضية في قصيدة التفعيلة هو المقصود من الإيقاع العالي؟

يتحوَّل الشعر عند (ممدوح عدوان) إلى سلاح في الحياة وليس مجرَّد فعل إبداعي مجرَّد، إنه أداة لتحقيق حياة أفضل وأكثر حريَّة؛ إذ إن قوله «**أدافع بالشعر عن الحياة**» إنما يربط بين إبداع الشعر وإبداع الحياة، حين ينظر إلى الشعر بوصفه كيانًا خلّاقًا قابلًا للدِّفاع عن الحياة. لا يتوقف الشعر في إنتاجه للمواقف المصيرية في الحياة عند هذا الحدِّ في أجندة (ممدوح عدوان) الإبداعية والإنسانية، بل يتجاوز ذلك إلى التدخُّل في صميم الحسِّ الإنساني الجوهري الذي يغذّيه باستِظهار الأشياء واسترداد القيم الثّاوية في الذاكرة، من أجل استنهاض الروح القادرة على تحقيق الجمال وهزيمة القبح، فيقول «**أدافع عن إحساسي بالطفولة والجمال والأشياء**»؛ إذ إن الشِّعر الذي يُسهم في الدِّفاع عن هذه الأقانيم الثلاثة في كِيان الشاعر ومُخيِّلته (الطفولة / الجمال/ الأشياء)، لحريٌّ به أن يتقدَّم في مسيرة التجربة الحيَّة ليُعطي صورة صادقة للشاعر ترسم أنموذجًا فريدًا في فضاء المَشهد الشِّعري.

إن الشّاعر (ممدوح عدوان) لا يتوقَّف في إحساسه بالحياة عند حدود

الرؤية الواقعية على أهميتها وخطورتها، بل يستعيد في الإطار ذاته التاريخ ليقرأ الراهن به ويفسِّره ويقيم العَلاقات المطلوبة بينهما. وقد كشفت الحوارات التي أُجريت معه عن اهتمام نوعي وإبداعي بالتاريخ بوصفه مصدرًا مهمًّا لفعل الحاضر وتقويمه «**حين أكتب عن التاريخ أعيشه وأراه مرآة لمعاناتي**»، ولا يتوقف هذا الاهتمام على الإبداع الشعري، بل يتجاوز ذلك إلى الأنواع الإبداعية الأخرى التي يُمارِس عدوان كتابتها، وتستجيب لمهمة استِعادة التاريخ وتوظيفه واستنطاقه وتقمُّصه والتناصِّ مع صوره وحالاته ورؤاه وقيمه ودروسه ورموزه.

كثيرًا ما يكون (**الموت**) موضوعًا مركزيًّا في الكثير من الحوارات التي تُجرى معه، بحيث يمكن أن يُقرأ ذلك بوصفه نبوءة برحيله المبكِّر. وكان هو يتحدث عن المَوْت في هذه الحوارات بالقَدْر نفسه من الإحساس بهذا القادم السَّريع، لكنه لم يكن يخافه، بل ينظر إليه دائمًا بوصفه مُعيقًا لاستكمال المشروع الإبداعي الذي يشتغل عليه «**لا أنظر إلى الموت بخوف، بل كمعوق للمشاريع.**» وربما تأكَّدت حقيقة ذلك بعد أن أصيب بالمرض القاتِل لكنه كان يظهر في الإعلام بكلِّ قوَّة ورباطة جأش تفسِّر تطابقه مع ما كان يقوله حول الموت؛ لذا فهو يسعى – من أجل تحديد فكرة الموت وتصغيرها وتضئيل تأثيرها – إلى الالتِفاف على حديَّة المفهوم وعمق سَطوته، عبر توجيه الاهتمام نحو ما يُفرزه الموت وليس الموت ذاته «**يجب أن نتحدَّث عن الموتى لا عن الموت.**»

لا شك في أنها فكرة فلسفيَّة عَميقة وأصيلة وصادقة تنتمي انتماءً حاسمًا إلى النظر إلى الحياة بوصفها مساحة للعطاء والإبداع والحُرِّية، على النحو الذي تتلاءَم فيه الرؤية المنطقية والعملية التي يجب أن يتحلّى بها المبدع الحقيقي الذي يمتلك وعيًا أصيلًا وجدِّيًّا.

من هنا يكشف باستمرار في حواراته عن الحَراك الإبداعي المنتج لطبيعة شخصيته، وهي تمتاز بالحيوية والنَّشاط والاندِفاع والتدخُّل والانفتاح والصِّراع

الدائم والقائم أبدًا «**أنا أشتبك مع العالم يوميًّا**»، ولا شك في أن هذا الاشتباك إنما يعبِّر عن شخصية ملتهبة لا تستكين ولا تتوقف ولا تهدأ ولا تُساوم ولا تركن عند حدود معينة، بل هي فاعلة في حركيتها وتدفُّقها واندفاعها، تبحث باستمرار عن الجديد والفاعِل والجميل والمُدهِش والمُغاير والمُفارِق.

لعلَّه في سياق مركزي ومُهمٍّ من سياقات تعبيره عن فلسفة الإبداع عنده يكشف عن قوَّة حضور التجربة الشَّخصية في العملية الكتابية الإبداعية؛ إذ إن الكتابة الإبداعية تستمدُّ مؤونتها بنسبة عالية من سيرة الكاتب على النحو الذي يعيد تقويم العملية الإبداعية بوصفها تعبيرًا عن السيرة الذاتية للكاتب، تدخل في مِرجل الإبداع ومُختبره ليعاد إنتاجها على نحو إبداعي يخضع لشروط الفعل التخييلي فيه، فهو يقول في أحد حواراته «**كل كاتب يكتب بنسبة ٧٠ بالمئة عن نفسه و٣٠ بالمئة عن أفكاره**»، تصريحًا واضحًا يمنح السيرة الذاتية أهمية كبيرة وحضورًا واسعًا في قراءة الأعمال الإبداعية، ويمنح القارئ ميثاقًا صريحًا للنظر إلى إبداعه من خلال سيرته الذاتية بوصفها دالًّا على جوهر النص. أما من الناحية الشخصية النفسية جدًّا، فإن عدوان يكشف من خلال حواراته الأدبية عن خَصيصة سيكولوجية مهمة في طريقة كتابته «**أتناول الكتابة بعصبية**»، وهو ما يتفق مع آلية السُّرعة والتدفق والاندفاع والجرأة التي كشف عنها في كلِّ شيء في حياته، ويجب – في نظرنا – أخذ هذه الملاحظة – نقديًّا – بنظر الاعتبار حين تُقرأ أعماله الإبداعية، وذلك لأن العصبية تؤثِّر عميقًا في جوهر الكتابة على صعيد المفردة والجملة والصورة والمشهد وكلِّ تفاصيل النص الإبداعي.

يؤكِّد في أكثر من مُناسبة على حضور ملامح الشّاعر في شخصيته الطبيعية والثقافية؛ إذ يتحدَّث عن «**تميُّزه بالصّوت الجهوري واللَّفظ السَّليم**»، وهاتان الصِّفتان تعدّان من أبرز ملامح الشاعر.

وعلى صعيد طبيعته الشخصية الإبداعية فهو يصرِّح في حواراته دائمًا بقوله

«**أنا دائم التجدد**»، تعبيرًا عن أهمية التجدد وقيمته في ضخِّ إبداع المُبدِع بقيم مستمرة التجدد والعطاء تجعله في قلب الحدث الثقافي والإبداعي – محليًّا وعالميًّا – وتؤكد حساسيته الثقافية العالية في متابعة كل تطوُّر يحدث في المشهد الحضاري والثقافي والإبداعي في كل الطبقات والمساحات والمناطق.

يتحدَّث عدوان في أحد حواراته المهمة عن المُفارقة الإشكالية التي وَقع فيها في طريقة التعامل مع وضعه الشَّخصاني؛ إذ يقول «**كبَّرنا الطفل الذي فينا ونحاول الآن استعادته في نوستالجيا مستحيلة**»، كاشفًا أيضًا عن معادلة سايكولوجية لها تأثير بالغ في قراءة إبداعه؛ إذ إن التعامل القسري مع فضاء الشخصية وإرغامها على تجاوز طبيعتها والانتماء إلى وضع شخصاني آخر لا بدَّ أن ينعكس تفصيليًّا على الخصوصية النصيَّة للعملية الإبداعية، ولا سيما هذه المفارقة التي تقطع الشخصية في فعاليتين متضادتين من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال.

وهي بلا شك قضية مَصيريَّة عميقة التأثير ترتبط بطبيعة تشكّل بنية الشخصية العربية والعقل العربي، وما يرتبط بهما من تشكُّل خاص للوعي ينهض على قهر الخواصِّ والطبيعة والفعل، وإرغامها على الاستجابة لمنطق السّوق الثقافي والاجتماعي المُرتبِك والمُلتبِس.

في كشف فني نوعي لحساسية المدوَّنة الشِّعرية له يقول في حوار أدبي معه وبوعي مسؤول «**بدأت بالشعر السياسي ولم أبدأ بالغزل**»، خلافًا للكثير من الشعراء الذين عادةً ما يبدأون بالغزل بوصفه الفضاء الأقرب لكلِّ بداية شعرية، وهو ما يعبِّر عن تقدُّم مبكِّر في الوعي من جهة، وعن رؤية موضوعية مستندة إلى وعي ناضج بالدور الذي يجب أن ينهض به الأدب عمومًا والشعر خصوصًا في راهن الشاعر والتاريخ والأمة، فضلًا عن تقديم رؤية جديدة لمفهوم الشعر السياسي خارج المفهوم التقليدي السّائد. أما على صعيد التَّجربة الداخلية لفعل الكتابة الشعرية فهو يولي اهتمامًا نوعيًّا خاصًّا بالتِّقانات

والمهارات، عبر ملاحظة دقيقة لأسلوبية تكوُّن القصيدة وطريقة كتابتها التي تدفعه للقول «**صرت أنتبه كيف تكتب القصيدة**»؛ إذ يكشف هذا الانتباه عن الكيفية التي تُكتب فيها القصيدة، وهذا إنما يعبِّر عن وعي تِقاني فني يكشف عن قوَّة اهتمامه بهذه القضية الجوهرية في فعالية الإبداع الشعري.

تحظى عَلاقته بالزَّمن بأهمية كبيرة أيضًا لما يشكِّله الزمن من تأثير في خصوصية العملية الإبداعية وفي المنظور الثقافي الذي يجب أن يكون عليه المُبدِع، فهو يصرِّح في حواراته بأن المفردات الزمنية المتمثِّلة بـ «**الماضي/ التراث/ الفولكلور**» لا ترتبط عنده «**إلا بالقرية الطفولة**»، بوصفها زمن ذاكرة الشاعر والخزين الثرِّ الذي يموِّنه دائمًا بكل ما يحتاجه نصُّه من أصالة وحيوية وصدق. تتمثل ذكريات الماضي والتراث والفولكلور المرتبطة بفضاء القرية والطفولة كونها «**أشياء ترسَّب في النفس لكنها تكتشف فيما بعد**»، أي إن الفعل الإبداعي هو الذي يستدعيها في لحظة إبداع خلّاقة تذهب إلى باطِن الذاكرة لتستدعي ذكريات بعينها يمكن أن تدخل في نسيج العمل الإبداعي على نحو من الأنحاء.

عندما ينظر عدوان إلى الراهن والحاضر بوصفه واقعًا ملتهبًا وغارقًا في المشاكل والسَّلبيات، فإن استدعاء الماضي أو التأمل في المستقبل يصبح حالًا ضرورية لا بدَّ منها، إلّا أن المشكلة عند (ممدوح عدوان) هي أن «**المستقبل/ مغلق**» بحيث يصبح الرُّكون إلى «**الماضي هو الملاذ**»، فيصبح الإبداع مرهونًا على نحو كبير في حُدود الذّاكرة والماضي والطفولة.

يكشف عدوان في سِياق إجاباته عن أسئلة الحوارات عن واقعية شخصيته وعاليَة النظرة إلى الأمور، استنادًا إلى معطيات ثقافية واجتماعية وتكوينية تتمثَّل بها شخصيته؛ إذ يقول «**أفعل ما أعتقد أنني أستطيع فعله**»، معترفًا في هذا الصدد بجملة من القيم الشخصية والصفات الأنوية التي يعيها ويشتغل على تطويرها

وتشغيلها، مثل قوله «**لدي طاقة**» للتعبير عن قدرته الدائمة على الإبداع والإنجاز، وقيام هذه الطاقة على «**تراكم ثقافي**» يسندها ويغذّيها ويدعمها ويطوِّرها، فضلًا عن امتلاكه «**رؤية نقدية**» تحفظ للطاقة والثقافة حيوية ونشاطًا منضبطًا ومنهجيًّا ورؤيويًّا، وتجعل شخصيته مهيأة للعمل والإبداع.

أما على صعيد رؤيته الخاصة بالثراء الإبداعيِّ الذي يتمتَّع به إنتاجه الأدبي فهو يرى أنه اعتيادي لا يبعث على الغرابة؛ إذ يقول «**بالرغم من إنتاجي أحس بالفقر**» في مفارقة ثقافيَّة مُدهشة، بين كثافة الإنتاج من جهة، والإحساس بالفقر من جهة أخرى، على النحو الذي يشير إلى خِصب الذات الإبداعية وقدرتها المستمرَّة على العطاء والخلق والإبداع.

حين يُسأل عن تعدُّدية نشاطه الإبداعي وتوزُّعه بين الشِّعر والمسرح والسَّرد والمقالة والترجمة والكتابة للتليفزيون وغيرها، وما يمكن أن يسببه ذلك من تأثير لجنس إبداعيٍّ على آخر؛ إذ يمكن أن يجور فنٌّ على فنٍّ في إطار تغليب أهمية نوع على آخر، كان يجيب بطريقة تنمُّ عن وعي كبير بخطورة هذه القضية وأهميتها يتجسَّد بقوله العارف المُدرك «**كلما مارست نشاطًا إبداعيًّا ألغيت حضور النَّشاطات الأخرى في ذاتي**». وهي قدرة كبيرة على تحييد فن معين بعيدًا عن قوَّة حضور الفنون الأخرى، على النحو الذي يجعل منه شاعرًا فقط حين يكتب الشعر، ومسرحيًّا فقط حين يكتب المسرح، ومقاليًّا حين يكتب المقالة، وهكذا.

إن إحساسه الوجودي العميق بأن «**الوقت ضيِّق جدًّا**» يدفعه إلى التَّوغُّل في فضاء الإبداع من أجل اقتناصٍ من كلِّ الفرص المتاحة للعمل والإنتاج، فاستثمار هذا الوقت الضيِّق هو أحد أسباب غزارة الإنتاج واتساعه.

لكنه في الوقت عينه لا يُقفل إنسانيته على العمل والإنتاج الأدبي استغلالًا لضيق الوقت، بل ينظر إلى الحياة نظرة متوازنة ومنطقية وإنسانية تجعله لا

يُغفل فرصة استثمار ما هو متاح من لذائذ الحياة؛ لأن الكتابة خارج وهج الحياة وتجربتها الميدانية الحرَّة العميقة التي تمور بالتَّنوُّع والدَّهشة بكل ما تنطوي عليه من فرح ولذَّة ومتعة، لا يمكن أن تنتج إبداعًا حقيقيًّا يستحق القراءة والخلود، فهو يقول في هذا الإطار بأنه «**مولع بكل لذائذ الحياة**» التي لا تقف عند حدٍّ، وبأن «**الوقت لا يكفي للاستمتاع بها جميعًا**»، بحيث تصبح معادلة الحياة والإبداع أكثر من مُعقَّدة، بقدر ما هي أكثر من بسيطة. يمكننا أن نتلمَّس **تأثره الشديد بكازنتزاكي** الذي ترجمه في وقت مبكِّر، وتأثَّر بالقيم التي كانت شخصية كازنتزاكي تتميز بها في هذا السِّياق.

ربما يضع (ممدوح عدوان) تلخيصًا مدهشًا يعبِّر فيه بكل عَفْوية وبساطة بقوله «**أكتب لأعبِّر عن نفسي**»، ويفسِّر ذلك بكل بساطة أيضًا بقوله «**لأنني مهتَمٌّ بالواقع**»، فالتَّعبير عن النَّفس والاهتمام بالواقع هما الخاصِّيتان الجوهريتان لعمل عدوان وإبداعه.

يكشف عن رؤيته السّيرذاتية في تجربة روايته الوحيدة التي كتبها بقوله «**في رواية (أعدائي) شاب يحب ظل فتاة**»، ثم يُردِف ذلك بقوله «**هذه التجربة تجربتي أنا**»، على النحو الذي يجعل من رواية (أعدائي) رواية سيرذاتية لا يمكن فهمها من دون الأخذ بنظر الاعتبار ذاته الإبداعية.

في ظلِّ هذا المفهوم يقدِّم عدوان رؤيته في الحياة والإبداع معًا حين يحدِّد مفهومه للصوفية من منظور وجودي وإبداعي؛ إذ يقول «**الصوفية عندي ليست هجرانًا للحياة بل اقتحامًا لها، ولم تكن قهرًا للجسد بل إحياء له ورجوعًا إليه**»، وهي فلسفة رؤيوية عميقة يمكن أن تفسِّر الكثير من الرؤى والأفكار والقيم التي عبَّر عنها في حواراته الأدبية المتنوِّعة.

فضاء الأمكنة والأزمنة: لعبة التاريخ والمعتقد

تكشف الحوارات التي أُجريت مع المُبدع (ممدوح عدوان) عن حساسية

بارزة وعاملة داخِل فَضاء الأمكنة والأزمنة، بكل ما تتضمنه وتنطوي عليه من عُمق ميراثي عمومًا وميراث – شعبي خصوصًا؛ إذ بدا أن (ممدوح عدوان) الشاعر والمثقَّف والكاتب الدرامي والتلفزيوني والمقالي على صلة وثيقة تكاد تكون جدلية مع عُمقه الميراثي، الذي تربَّت ذائقته ورؤيته وحساسيته الإبداعية على خِصبه وثرائه، وكثافته، بوصفه كنزًا غنيًّا تمكَّن ممدوح من العثور عليه وتمثُّله والاشتغال عليه بوعي وجرأة وبراءة أطلق عليها مصطلح «**شجاعة البراءة الشعرية**»[٤] في كِتابه «**هواجس الشعر**»، في ظلِّ معترك زمكاني حيٍّ وفاعل.

إذ بالرغم من ميله إلى التَّمرُّد والرفض، وبالرغم من انفتاح شخصيته على فضاء ثقافي يعمل خارج القياسات التقليدية للدين والقومية وما يتصل بها من مَسارات، في ظلِّ كونه شخصية تتأبى على الانتماء بمعناه المنغلق المتطرِّف، إلا أن البيئة الشّيعية التي تربّى في كنفها أثَّرت فيه على نحو ما، لكنه سعى إلى التعامل مع هذه الحقيقة على أساس تحويل المُعتقَد إلى حياة بالمعنى الذي يوفِّر لهذه الحياة طاقة إيجابية على الفعل والإنجاز.

إن التّاريخ في البيئة الشّيعية لدى (ممدوح عدوان) يتحوَّل إلى حياة، ومن هنا يمكن أن يتجاوز القشرة الخارجية الشَّعبية للمُعتقَد من أجل الولوج إلى أعماقه والإنصات إلى إيقاع الحياة والحرية فيه، بحيث أفاد كثيرًا من توظيف هذه الرؤى المُنبثقة من حرارة المُعتقَد لصناعة رؤى جديدة ترى التاريخ بعين ثاقبة وناقدة وإيجابية تنبع من روح فنان وحساسية مُبدع وعقل مفكِّر.

اجتهد في تداوله لثقافة البيئة أن يَحفِر في الأفكار والقيم والمُعتقدات ليستخلص الجانب الإنساني فيها، على النحو الذي تمَّ فيه انكشاف الباطن والظاهر أمام وعيه، بالدَّرجة التي هيمن فيها عقله المبدع على الأشياء وتمكَّن من التحكُّم بها من دون أن يسلِّمها مقاليد وعيه لتتحكم به، وهو ما تجلّى على

نحو واضح وعميق وأصيل في كلِّ ما أنتج؛ إذ اتَّسم مُنجزه على الأصعدة كافة بقدرٍ عالٍ من التسامح والحرية والدفاع عن المظلوم في ظلِّ نزعة إنسانية راقية.

في تشرُّبه لروح المَكان وإرْهاف سَمعه لإيقاع الزمن أظهر (ممدوح عدوان) نوعًا من الانتماء المَصيري الحيِّ لحرارة الحياة ودَفْقها، ولعلَّ استغراقه في الغناء الفولكلوريِّ الشَّعبيِّ كان من أبرز وأهم الخَصائص المتجلِّية في السِّياق، ومن يعرفه جيدًا يكاد يتلمَّس ذلك في خطابه وكلامه وسلوكه وهَيْئَتِهِ وكلِّ ما فيه، فضلًا عن تجلّيه في أعماق نصوصه جميعًا.

وبما أن المكان الخاصَّ والعامَّ الذي عاش فيه وعايشه كان محتشدًا بالفقر والفقراء، فكان لا بدَّ له من أن يتصدّى لهذه الآفة التي تنخر في أوصال المجتمع وتمنع عنه كل فرص التقدُّم والتطور واللَّحاق بركب الحضارة الحديثة، و عدَّ ذلك مسؤولية أخلاقية وإنسانية و وطنية وقومية قبل أن تكون مسؤولية أدبية؛ إذ هو لا يفتأ يتحدث في الكثير من حواراته الأدبية عن هذه الظاهرة ويوليها الأهمية القصوى، بوصفها حدًّا فاصلًا بين التَّقدُّم والتَّخلُّف، البُدائية والحضارة، الموت والحياة.

كما أولى قضية المرأة أهمية موازية لما تمثِّله من خطورة على حضارة المجتمع وتقدُّمه، وكان التفاتُه إلى ظلم المرأة متطابقًا مع مشروعه الثقافي والأدبي والإنساني الذي يدافع عن الحرية والجمال وإنسانية الإنسان، وقد حَفَلت الكثير من حواراته ومقالاته بجرأة كبيرة في الدفاع عن حقوق المرأة، فضلًا عن أن نصوصه الإبداعية دافعت إبداعيًّا عن هذه القضية المركزية.

تطرَّق أيضًا في حواراته إلى قضية أساسية وجوهرية في التفكير العربي المعاصر الذي وَرِث تقاليد معرفية كثيرة بحاجة إلى إعادة نظر، ويأتي في مقدمتها خطورة ما دعاه (ممدوح عدوان) بـ «**احتكار المعرفة في منطقة رجال الدين**»، وهي تتمخَّض عن (**معرفة دينية**) مسلَّطة على العقل العربي لكي تُتداول

في إطاره «**بوصفها معرفة شاملة**»، تنبني عليها كلُّ قوانين المعرفة وقواعدها وأُسُس فعلها في أرض التداول المعرفي والثقافي والحضاري.

لا شك في أن هذه القضية تفتح رؤيا جديدة لتقويم تراثنا الثقافي والمعرفي، تقوم على تداول المعرفة الحديثة بعيدًا عن ضغط المعرفة الدّينية التي لا يمكنها أن تتنكَّب مسؤولية حلِّ مشكلات الإنسان المعاصر.

إن هذه الرُّؤية الانفتاحية العصرية التي قارب فيها (ممدوح عدوان) المعرفة الدينية جاءت من ثقافة بيئية اكتسبها من اختلاطه مع نماذج دينية أخرى، تتباين في رؤيتها وموقفها من الأشياء وتؤكِّد له أن المعرفة لا يمكن أن تُحتكر في رؤية واحدة مهما كانت عميقة وصحيحة ومهمة؛ إذ إن حساسية «**التماس مع المسيحيين جعل الحياة أقل تزمتًا**» عنده، فضلًا عن أنها قادته إلى تمثُّل حقيقي لتعددية الرُّؤية وديمقراطية الفكرة واتساع مساحة النظر.

لم يتمكَّن (ممدوح عدوان) من مغادرة فضاء القرية زمانًا ومكانًا، فقد ظلَّ يستسلم لهذا الفضاء وترتاح روحه لقيمه وعاداته، حيث بقي «**الضحك والكلام المرتفع - صفة ريفية -**» تواصلت مع ممدوح، في نطاق استمتاعه بالنُّكتة، وعدَّها مساحة روحية لا بدَّ منها لتواصل إنسانية الإنسان بكلِّ شفافية، وقدرتها على هزيمة الرَّتابة والتبلُّد والصمت الذي يجلُب الكآبة ويهدد طُرفة الرّوح الإنسانية ويهدِّدها بالموت والاستلاب والتراجع والانكفاء.

تلبَّث فضاء القرية تلبُّثًا طويلًا وعميقًا في ذات (ممدوح عدوان) الإبداعية والإنسانية، وظلَّ يَدين لكل ما في هذا الفضاء من قيم وأعراف وخصائص كوَّنت على نحو ما رؤيته للزمان والمكان؛ إذ كان هناك «**مشاعية الغناء في القرية**» تفتح المجال واسعًا أمام الحرية، على الرغم من أنه «**كان هناك شتاء وشقاء**» في القرية تجعل الأمر ملتبسًا قليلًا .

لذا يصرِّح دائمًا بانتمائه العميق إلى زمان القرية ومكانها على نحو صميمي

وجدلي لم يمكِّنه من فهم المدينة والتآلف معها «**كنت أعيش على هامش المدينة**»، بالرغم من توقه إلى ذلك «**أرغب في الالتحام بها**»، لكن الرغبة لم تكن كافية لإنقاذه من ذاكرته الريفية الطاغية.

وهو ما حدا به إلى نقد المدينة ومهاجمتها بسلاح التقاليد والقيم والصور التي اختزنها من طفولته في القرية، ولعلَّ ما بقي في ذاكرته الحيَّة من صورة المدينة تلك الصور التي تذكِّر بالقرية «**على أيامنا كانت دمشق قرية خضراء كبيرة وجميلة**»، وما إن غادرت صورتها الريفية حتى تنازلت عن الصفات التي يتمسك بها ويحلم، ولا يرغب بمغادرتها، ولعلَّ في مقدمتها ما أصاب المدينة من «**اضمحلال الألفة**» التي هي صفه ريفية بامتياز.

في إطار عِنايته بالتاريخ بوصفه جذرًا للأصالة والعُمق والصَّيرورة الاجتماعية والثقافية والحَضارية الصَّحيحة، كان يُحيل نسبه إلى الموروث القبلي والحكائي العربي؛ إذ يقول في أحد حواراته «**عدوان اسم الجد نسبة إلى(نمر العدوان) في السيرة الشعبية (حكاية الأمير نمر العدوان ومحبوبته وضحة ست النسوان)، وأمي اسمها وضحة**»، تأكيدًا لعمق اتصاله بالموروث على الأصعدة كافة على النحو الذي يجعله سليل الحكاية والموروث والتَّسمية أيضًا.

على هذا الأساس «**كان ممدوح معبَّأ بالموروث الشعبي**»، وتوزَّعت ثقافته بين الثقافة الدينية والثقافة الشِّعرية، التي تمكَّن من أن يفعِّل عناصر التلاقي والتوافق بينهما ويُبْعد عناصر التضاد، على نحو جعله يوظِّف ثقافته الدينية بطريقة شعرية تفيد من طاقة التسامح والحرية فيها.

أما على صعيد التّاريخ الشَّخصي الميدانيِّ للزمان والمكان فكان يقول بأن «**الوالد كان موظفًا مما أتاح لي فرصة التعليم**»، وكان للمدرسين دور في تنشئة الروح الوطنية عنده؛ إذ «**غذَّونا بالسَّياسة التي ارتبطت بالشعر عن طريق القصائد الحماسية التي يلقونها**»، بحيث أنشأوا لديه ولدى جيله ثقافة التصدّي «**ضد**

الظلم والاضطهاد والإقطاعيين».

إن هذا الفضاء الزَّمكاني المُستمدَّ من الذاكرة والطُّفولة عبر الدُّخول في لعبة التاريخ والمُعتقَد أسهمت إسهامًا عميق التَّأثير والتكوين في شخصية (ممدوح عدوان)، وكان هو أمينًا عليها حاثًّا روحه على الانغماس فيها واستخلاص طاقاتها وقَيمها الإبداعية والجمالية والإبداعية.

فضاء التكوُّن وحدود الثقافة القاسية

لم تكن خصوصية التكوُّن الشِّعري وظروفه وإشكالاته ومتعلِّقاته وهوامشه بمَعزِل عن اهتمام (ممدوح عدوان) في حواراته الأدبية؛ إذ هي أبدًا في طليعة الموضوعات الأكثر أهمية التي يتحرّى الشارع الثقافي والأدبي القارئ الاطِّلاع عليها عبر أية مقابلة مع شاعر مُهمٍّ، فكيف إذا كان هذا الشاعر المُهمُّ هو (ممدوح عدوان) الذي ملأ الشارع الثقافي والأدبي العربي طولًا وعَرْضًا في العُقود الأربعة الأخيرة قبل رحيله، وترك مدوَّنة شعرية ونثرية ونقدية وترجمية ومسرحية لم يتركها أيٌّ من مُجايليه ولا حتى مِمَّن سبقوه؟

تكشف تصريحاته في الكثير من الحوارات الأدبية التي أُجريت معه أنه تأثر في بداياته الشعرية بعيون الشِّعر العربي الحديث ولا سيما الرومانسي منه، فله قراءات ومطالعات كثيرة وعميقة «**في الشعر المهجري**» ذلك الذي يتَّسم – كما يقول – بـــ «**طغيان الغناء والحنين والرومانسية**»، الذي يلقى هوًى كثيفًا في نفس (ممدوح عدوان) وروحه وشاعريته، ويمتد تأثير القراءات الأولى لتشمل «**بدوي الجبل ونزار قباني في الجامعة**» بما لكلٍّ واحد منهما من خصائص نوعية متفرِّدَة لا يمكن لأي شاعر معاصر أن يتجنَّب فضاء التأثر بهما.

لا يتوقَّف هاجس القراءة والاطلاع عنده، كما يقول، عند حدٍّ معين؛ إذ كان يلتهم الكتب التهامًا وصولًا إلى التصريح بالقول «**تحولت إلى فأر كتب حقيقي بسبب إحساسي بالتقصير**»، وقد تجلّى تأثير ذلك عميقًا و واسعًا بما انطوى عليه

من ثقافة موسوعية وإنتاج أدبي غزير ومتنوِّع وكثيف.

ينطلق فضاء التكوُّن الثقافي والإبداعي والفلسفي عنده من الثِّقل الإبداعي المتميِّز الذي حقَّقه جيله، جيل الستينيات، الذي جاء شعريًّا في أعقاب جيل الرُّوّاد الذي حَقَّق الطَّفرة الشِّعرية النوعية في الشِّعرية العربية بالانتقال إلى القصيدة الحرَّة (قصيدة التفعيلة)، وهو يصف معركة الجيل السِّتيني مع الجيل السابق بالمعركة السَّهلة نسبيًّا، فيقول «**جيل السّتينيات كانت معركته مع الجيل السابق أقل صعوبة لأن معظم الجيل السابق كان خارج سوريا**»، وهو ما أتاح لهذا الجيل فرصة ذهبية للعمل على فضاء تكوُّنه بحُرِّية أكبر ورحابة أوسع، على النحو الذي أهَّله للتَّبلور والصَّيرورة من دون عقبات كبيرة إلى الدرجة التي يصفها (ممدوح عدوان) بقوله «**احتلَّ مكانته**»، تعبيرًا عن قدرته على قيادة المشهد الثقافي والأدبي بقوَّة. لعلَّ من أبرز خصائص هذا الجيل الثُّنائية المُدهِشة والمُنتِجة التي تشكَّلت بين الشاعرين (ممدوح عدوان) وعلي كنعان؛ إذ يصفها ممدوح بمعادلة رياضية طرفها الأوَّل «**بساطة علي كنعان أسرة**»، وطرفها الثاني «**شيطنة ممدوح**»، أنتجت بالضرورة «**صداقة متينة**». انطلق فضاء التكوُّن لهذا الجيل المتميز من حقيقة أنه جيل مثقَّف وطليعي وموهوب ومتطلِّع، دفع ممدوح للقول «**كلنا نشعر أننا مختلفون**»، وربما كان هذا الشُّعور بالاختلاف من أهم عناصر القوَّة التي مكَّنت الجيل من تحقيق مُنجزاته الكبيرة في المشهد الثقافي العربي الحديث، ولم تكن الثقافة وسيلة ترفيه مجرَّدة قادمة إلى فضاء المعرفة، بل كانت «**الثقافة سلاح لهزيمة الفقر**»، كما يقول، في الوقت الذي كان فيه أكثر أبناء هذا الجيل – وفي مقدمتهم (ممدوح عدوان) – يعيشون عيشة قاسية و وضعًا اقتصاديًّا متعبًا «**على الكفاف**»، على النحو الذي ولَّد في أعماقهم الموهوبة تحدِّيًا أكبر.

وفي وقت مبكِّر اقتحم (ممدوح عدوان) الوسط الثقافي والأدبي بقوَّة؛ إذ يقول في أحد حواراته «**في تلك الفترة نشرت قصيدة (لقيطان) في (الآداب) وكان**

النشر فيها امتيازًا»، وكانت «**القصيدة مهداة إلى علي كنعان**»، إمعانًا في توكيد حقيقة بروز هذا الجيل وقدرته على التأثير في المشهد، حين شاعت في أوساط هذا الجيل فكرة الالتزام وفلسفته بشكل لافت أخذ طابعًا أيديولوجيًّا صارخًا، كان (ممدوح عدوان) يلفت النظر إلى أن هذه الفكرة بالرَّغم من أهميتها يجب أن تخضع لاشتراطات فنية وإبداعية وأن لا تكون مجرَّد شعارات جوفاء، فيصرح بأن «**الالتزام يأتي بعد إثبات الشاعرية**»، فالمُهمُّ في نظره «**القيمة الفنية في الأدب لأن الموضوع قد يموت بمرور الزمن ويبقى الفن**»، وبهذا كشف عن وعْي مبكِّر أيضًا بضرورة تحقُّق الشرط الفني بالكتابة قبل الشرط الموضوعي مهما يكن الموضوع مهمًّا وإنسانيًّا.

من هنا تكوَّنت الفضاءات الرُّؤيوية لفكر (ممدوح عدوان) وأدبه؛ لأن الالتزام بقضايا الإنسان أدبيًّا يجب أن يخرج أولًا من حاضنة أدبية حقيقية، ومن ثمَّ يكون بوُسع الأديب أن يطرح فكره وفلسفته و وجهة نظره بالكون والإنسان والأشياء؛ إذ يقول في أحد حواراته «**ما يشغلني هو العدل**» بوصفه الضابط الأساسي لتحقيق الإنسانية على الأرض، لا بل يذهب برومانسية أشدَّ ليضع وصفًا محددًا لهذا العدل بقوله «**العدل المطلق**».

حين يجد بأن هذا العدل المُطلَق مفقود ولا يمكن تحقيقه بسهولة يقول كردِّ فعل لذلك «**لذا فإن ما يرضيني في الحياة حولي كان قليلًا دائمًا**»، وهو يصف في هذا الإطار العدل غير المطلق بقوله «**العدل النسبي قاتل**»؛ لأنه يحقِّق للطُّغاة والمُستبدّين وآكلي حقوق الشُّعوب الكثيرَ من أهدافهم الشِّريرة، عندما يكون هذا العدل النِّسبي في أيديهم سلاحًا لقهر الإنسان واضطهاده وإسكاته.

إن فضاء التَّكوُّن الثَّقافيِّ والإنساني انطوى – في رأينا – على حدود قاسية للثَّقافة لم تسمح لـ (ممدوح عدوان) يومًا أن يُساوِم أو يُهادِن، فكان قاسيًا في نظرته الثقافية والإنسانية إلى الأمور ولا يقبل بأنصاف الحلول مثلما كان يرفض العدل النسبي؛ لأن النسبية في مثل هذه الأمور تصبُّ دائمًا في غير

صالح الإنسان الذي ينتمي إلى السَّواد الأعظم من الشعب.

فضاء الحداثة وإشكالية الفهم والتداول

بما أن موضوع الحداثة كان من أخطر الموضوعات الإشكالية التي شغلت المدوَّنة النَّقدية والثقافية عمومًا في ربع القرن الأخير، فإن حوارات (ممدوح عدوان) لا بدَّ أن تأتي عليها لما عُرف عنه من عناية بالثقافة الحديثة، لا سيما وأنه يتقن اللغة الإنجليزية ويترجم أهم الكتب الأدبية والثقافية منها إلى العربية. بمعنى أنه مُدرِك لخطورة الحداثة وعارِف بخلفياتها وشؤونها وشجونها وكيفية تلقّي المثقَّف العربي لها، وبوُسعه دائمًا أن يفحص المصطلح وقواه المفهومية ويُزيل عنه الكثير من الأوهام التي لحقت به جرّاء القراءة الخاطئة وسوء الفهم، الذي ولَّد الكثير من الالتباس في تقويم هذه الحركة الحضارية غربيًّا وعربيًّا.

ابتداءً يصف الحداثة بأنها «**اغتنام فرص التغيير في الحياة وأدوات التعبير**»، وهي أمر لا بدَّ منه للشُّعوب التي تنشُد التَّطوُّر والتَّقدُّم في المجالات كافة، وعلى مثقَّفي أيِّ شعب أن يغتنموا فرصة التجلّي الحداثي عندهم ليقودوا شعوبهم نحو مزيد من التَّحرُّر والتَّقدُّم والتَّطوُّر والرُّقي.

يذهب على صعيد التِّقانات الحِرَفية في الكتابة الشِّعرية إلى أن «**أول درس تعلمناه من الحداثة لا توجد كلمة شعرية أو غير شعرية**»، كما كانت الثقافة القديمة تروِّج له، بل «**هناك استخدام شعريٌّ أو لاشعريٌّ**» تتوقف عليه براعة الشاعر وثقافته ومعرفته بأسرار اللغة وحساسية التعبير وأسلوبية الكتابة الشِّعرية، فطريقة القول هي التي تنتج شعريته بعيدًا عن قيمة الدَّلالة المُعجمية المنفردة للمفردة / الدّالّ، وهو ما عمل عليه في استخدام قاموس بسيط ويومي لكنه مُحتشد بالشِّعرية ومكتظٌّ بالقيمة السّيميائية والرَّمزية.

إن الشّاعر (ممدوح عدوان) مشغول بالدِّفاع عن قضايا الإنسان، وهو يرى أن الفن له فرصه كبيرة للإسهام في معركة الدفاع عن حقوق الإنسان، على

النحو الذي يجب أن يكون فيه الفن مع الإنسان دومًا؛ إذ يقول في أحد حواراته إن «**محاولة إبعاد الفن عن الواقع**» غير مُجدية ولا أهمية لها؛ لأن أصحاب هذه الفلسفة «**كانوا يهتمون بالموضوع وليس الإنسان**»، وهدفهم «**الفكرة وليست الحياة**»، على النحو الذي ينتهون فيه باستمرار إلى نتائج نظرية.

من هنا ينظر إلى ما اصطلح عليه في جزء من مدوَّنة الحداثة الشعرية العربية بـ «**فكرة الشعر الخالص**» على أنه «**تَحييد الشعر**» وإفراغه من محتواه الإنساني، بمعنى أن الشعر، وهو فعل إنساني خلّاق وقادر على التَّغيير والتَّحديث، يصبح أداة مهارية للعب فقط.

يستنتج (ممدوح عدوان) من رؤيته للحداثة وقراءته المُمعنة لها أن «**الحداثة كانت مُربكة في الحياة العربية**»، وذلك بسبب طرق تلقّيها وأسلوبية التعامل معها وإشكالية فهمها، وبوُسعنا التعليق هنا على أن الإرباك قد يكون عاملًا إيجابيًّا؛ إذ يجب – في رأينا – أن تُسهم الحداثة في إرباك الحياة العربية لكي تكون فاعِلة ومُؤثِّرة وقادرة على التغيير، لكن الصحيح أيضًا أن يقود ذلك إلى إنتاج حداثة عربية تأخذ بعين الاعتبار طبيعة الفضاء العربي – تاريخًا وجغرافية وإنسانًا – ليكون بوُسعها أن تحقق نتائج التَّطوير والتَّغيير والتَّحديث المطلوبة.

وظلَّت دعوة (ممدوح عدوان) إلى استغلال فرص الحداثة بكل ما تنطوي عليه من عُمق وثراء وإيجابية من أجل «**تطوير العقل المعرفي للشاعر**»، الذي أصبح اليوم ضرورة قصوى وحاجة قومية ملحَّة أكثر من أيِّ وقت آخر.

فضاء الشعر .. فضاء القصيدة

في كتابه «**هواجس الشعر**» يعلِّق (ممدوح عدوان) على فعالية الحوار الأدبي الذي يتشبَّث به بعض الصحفيين، وهم يذهبون إلى طرح أسئلة مُستهلكة ذات طابع إعلامي أكثر من كونها تعكس رؤية أدبية للشاعر، في السَّبيل إلى الكشف

عن هذه الهالة الغامضة التي تنطوي عليها أسرار الشاعر. وهذا ما يفسِّر في رأي عدوان «تهافت الصحفيين على الشعراء ليطرحوا عليهم أسئلة متكرِّرة لم تعد تحمل أيَّ معنى مفيد، لا للقارئ ولا للدّارِس، لأنها بالدرجة الأولى أسئلة لا تنطلق من معرفة بالشاعر، أو خصوصية تجربته، وربما لا تنطلق من معرفة ماهية الشعر. فالشاعر يقدِّم دائمًا إجابات مضلِّلة حتى من دون أن يتعمَّد ذلك، لأن الشاعر هو نفسه لا يعرف كيف تولد صورة ما في نصِّه. والنص يأتي دائمًا مختلفًا عن مناسبته، فإذا قال إنه كتب القصيدة في مناسبة ما فإنه يقدِّم تضليلًا، رغم أنه يمكن أن يكون صادقًا، يضيِّع القارئ الحرْفي؛ إذ سرعان ما يرى القارئ، إن قرأ فعلًا، أن القصيدة خرجت إلى أجواء لا عَلاقة لها بالمناسبة. والمسألة هي أن الشاعر يكتب كما يرى، أو كما تسمح له رؤيته بأن يشكِّل العالم . وبهذا هو يجرِّد الكلام المعروف من الكثير من معانيه، ويشحنه بما اكتشفه في اللغة، وفي نفسه، وفي العالم[٥].»

في تقويمه لفضاء هذه الإشكالية يذهب (ممدوح عدوان) إلى تحديد خاصيَّة التكوُّن الشعري بوصفها آليَّة نوعية تتعلَّق أساسًا بحساسية الشاعر ذاته وطبيعة تجربته وعمق رؤيته؛ إذ يقول في هذا السياق: «« القصيدة تكتب نفسها ». مقولة تكاد أن تكون مضلِّلة. ولكن، بالتدقيق، يتبيَّن أنها صحيحة جدًّا؛ إذ لا أعتقد أن شاعرًا حقيقيًّا بدأ بكتابة قصيدة وهو يعرف إلى أين سينتهي بها، أو إلى أين ستنتهي به. ويمكن القول، بطريقة أخرى، إنه ما من شاعر انتهى من قصيدة و وصل إلى حيث كان يتوقَّع، إنه يبدأ بشيء. ثم، وحين ينفرد بالقصيدة، أو تنفرد به، يقع أسير شَرطية خاصة متعلِّقة بالقصيدة ذاتها، وبتجربته الدافعة والمولِّدة ذاتها، ثم بطبيعة الشعر وخصوصية الأدوات. إن مخزونًا داخليًّا يتفجَّر ويلقي بمكنوناته فيفرض نفسه على جوِّ القصيدة وأسلوب أدائها[٦].»

غالبًا ما تتضمَّن الحوارات الأدبية مع (ممدوح عدوان) مسألة يراها

المحاورون على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة لمثقَّف موسوعي وشاعر بارز مثله وهي «**أزمة الشعر**»، بكلِّ ما تتحمله من أفكار و وجهات نظر ورؤية. وكثيرًا ما يأتي ردُّه بعيدًا عن الكلام المُستهلك التقليدي في مقاربة هذه المسألة، ولعلَّ في مقدمة إجاباته قوله «**لا يستطيع الشعر إلا أن يكون في أزمة**»، تعبيرًا عن حقيقة التكوُّن الداخلي لفضاء الشعر و ولادة القصيدة؛ إذ في هذا المنطق الذي يتحدث به عدوان كيف يمكن لفضاء الشعر أن يتشكَّل، ولفضاء القصيدة أن ينمو من دون وجود أزمة، هذه قضية مركزية تنمُّ عن درجة عالية من الوعي خارج القياسات الإعلامية والشِّعرية التَّبسيطية لفهم جوهر العملية الشِّعرية.

في الوقت الذي يدّعي فيه بعض الشعراء ويروِّج لقصيدة جديدة تجيب عن سؤال المستقبل وتُغفل الراهن، كان هو يقول بكل وضوح «**للمستقبل شعراؤه**»، وعلينا أن نفي الحاضر الشعري حقَّه، على الرغم من أنه يرى أن «**الشعر دائمًا قيمة مؤجَّلة**»، تشتغل قيمة التأجيل فيه على فعالية النوع الإبداعي الذي يتَّسم به، وتضمِّنه وعدًا آتيًا يرسم معالم رؤيا مستقبلية قادمة، نابعة من رحم الحاضر ومشتغلة على أسئلته خصوصًا.

لذا فإن كلَّ الحملات الدِّعائية التي ترفع الشعر فوق العصر وتحمِّله مسؤولية أكبر من طاقته على الصعيد الفني والثقافي، ما هي في رأي (ممدوح عدوان) سوى «**حملة تلقيح عالمية لعقول البشر للوقاية من الثقافة الجادة**»، ومن أبرز «**مواد التلقيح الأدب الرديء**» الذي يغذّي هذه الفكرة بالأوهام والدِّعايات والكلام المجاني الخالي من العمق والقدرة على العطاء والفعل والتغيير.

ربما كانت قصيدة النثر أحد أهم التحدِّيات التي واجهتها قصيدة التفعيلة؛ لذا فإنها تبقى محورًا مهمًّا وأساسيًّا من مَحاور الحوار مع (ممدوح عدوان)، وكان رأيه يتَّسِم بشيء من التحامل على هذه القصيدة ولا سيما ما وصفه بـــ«**اختلاط قصيدة النثر بالخاطرة الرومانسية والنكتة الذكية والطرفة والأقوال البليغة**

والكتابة الانفعالية» مرَّة، بـــ **«تقليد القصيدة المترجمة»** مرَّة أخرى.

ومما لا شك فيه أن الكثير مما يمكن أن يُحسب على قصيدة النثر يقع داخل دائرة هذا التوصيف، إلّا أنه لا يمكن أن يعمَّم على القصيدة برُمَّتها، وأكبر دليل على ذلك أنه يرى في **«ما كتبه الماغوط شعر»**، وهي مفارقة تضع رأيه في قصيدة النثر هنا موضع مساءلة.

أما تقويمه لتجربة قصيدة التفعيلة فإنه ينظر إلى قصيدة التفعيلة – وفي رأي حادٍّ لا يخلو من انفعال وإجحاف – تحت عنوان **«قصيدة التفعيلة في خمسين عامًا»**، بأنها مرهونة بعدد محدود من الشعراء، وكان الرقم الذي وضعه ينطوي – في رأينا – على قدر كبير من المبالغة والتَّسرُّع؛ إذ وجد أن عددهم **«لا يزيد عن عشرين شاعرًا في الوطن العربي»**.

أجد شخصيًّا أن هذا العدد لا يمثِّل حقيقة المشهد الشِّعري في الوطن العربي، وبوُسعنا هنا أن نعدِّد الشعراء العرب من جيل الرُّوّاد فقط على سبيل المثال لنكشف أنهم أكثر من عشرين. **وهم: ١- بدر شاكر السياب ٢- عبد الوهاب البياتي ٣- نازك الملائكة. ٤- بلند الحيدري ٥- شاذل طاقة ٦- خليل حاوي ٧- أدونيس ٨- نزار قباني ٩- محمد الفيتوري ١٠- صلاح عبد الصبور ١١- أحمد عبد المعطي حجازي ١٢- محمود البريكان ١٣- سعدي يوسف ١٤- يوسف الصائغ ١٥ عبد الرزاق عبد الواحد ١٦- لميعة عباس عمارة ١٧- رشيد ياسين ١٨- محمد جميل شلش ١٩- علي الحلّي ٢٠- حسين مردان ٢١- فدوى طوقان ٢٢- سليمان العيسي. وغيرهم.**

أما إذا أردت أن أعدِّد شعراء التفعيلة من جيل الستينيات في سوريا أو في العراق مثلًا، فربما بلغ عددهم أكثر من عشرين في كلِّ بلد منهما، ناهيك عن الأجيال التي أعقبت شعراء السِّتينيات ممن أجادوا في قصيدة التفعيلة، فكيف يمكن أن نستقبل الرأي الانفعالي للشاعر (ممدوح عدوان)، إلا على أنه ردُّ فعل

سريع على إشكالات خاصة خاضها الشاعر فيما يتعلّق بهذا الموضوع حصرًا.

لا يمكننا بطبيعة الحال أن نذكر الكثير الكثير من الطارئين على هذه القصيدة والمحسوبين عليها، ممن قال عنهم ممدوح أنهم «**سيعقلون ويغربلهم الزمن**»، إلا أن ذلك لا يمكن أن يمثّل مبرِّرًا لاختزال التجربة – التي امتدت على مساحة خمسين سنة تمور بالصَّخب والإنجاز والتَّحوُّل – بعشرين شاعرًا فقط.

على صعيد تجربته الخاصَّة في التَّكوين الشِّعري و ولادة القصيدة، فإنه يصرِّح في حواراته دومًا أن القصيدة يجب أن تكون معبِّرة عن وهج الحياة، بمعنى «**زج الشاعر والقصيدة في فرن الحياة**» كما يقول، والقصيدة لديه نشاط إنساني خلّاق ومسؤول؛ إذ يقول في هذا السياق أيضًا «**لا أكتب إلا في مناخ صاف من الوضوح ونضج التجربة**». وعن الحدَّة التي يتميَّز بها ويمكن أن تسيء إلى الأنموذج البنائي الفني للقصيدة يقول «**الحدَّة يجب أن يظهر إيقاعها في الشعر**»، لا أن تظهر قبل فعالية التكوُّن الشعري في القصيدة، بحيث يكون بوُسعها تدمير القصيدة وتحويلها إلى رد فعل انفعاليٍّ شعاريٍّ يخلو من أي شعرية.

ربما كانت العَلاقة بين الشاعر وجمهور الشِّعر من أخطر القضايا التي تناولتها حوارات (ممدوح عدوان)، لما لهذه القضية من أهمية مصيرية يتوقَّف عليها مصير الشِّعر أحيانًا، ورأيه في هذا المجال يمكن وصفه بأنه رأي وسطيٌّ يقوم على قدر كبير من الهدوء والوعي بين من يرى أن الشعر يجب أن يكون جماهيريًّا، والرأي الذي يرى أن جمهور الشِّعر هم النُّخبة.

إذ يقول في حوار من حواراته بصدد هذا الموضوع الخطير «**العلاقة بين الشعر والجمهور نخبوية لكنها ليست مستعصية**»، وهو يعوِّل في ذلك على اكتشاف سرِّ العَلاقة المَوجودة بين الشّاعر والجمهور، فثمة «**جذر إنسانيٌّ تلتقي فيه تجربة الشّاعر مع تجربة الآخرين**» يمكن أن تكون جسرًا صحيحًا وقويًّا وفعالًا لترتيب هذه العَلاقة على نحو مناسب.

وحين يُسأل عادةً عن القصيدة التي يصفها بأنها سياسية، وعن شكل هذه القصيدة وحدودها في تجربته يقول «**قصيدتي السياسية ذاتية مثل كل قصائدي الأخرى**»، ليخلِّص القصيدة السِّياسية النوعية – حسب مفهومه – من انتمائها إلى الخارج الشِّعري وزجّها في باطن الداخل الشِّعري.

يلتفت (ممدوح عدوان) إلى المُناخ الجديد وتأثيره على طِراز القصيدة وأنموذجها قائلًا بأن «**إيقاع العصر تغيَّر**»، وعلى القصيدة – ضمن هذه الرؤية – حتمًا أن «**تستجيب للإيقاع الجديد**». وتؤلِّف شكلها ومقولتها استنادًا إلى هذا الإيقاع وهذه الرُّؤية وهذا المُناخ.

يرى (ممدوح عدوان) أيضًا أن «**الشعر في أزمة دائمًا وقرّاء الشعر قليلون في كلِّ العصور**» على نحو يمنَح هذا النشاط الإنساني النَّوعي خصوصيته وأهمية وخطورة وجوده الدائم في الحياة، وبأن الطارِئين على الشِّعر من المُتشاعِرين لا خوف على الشِّعر منهم؛ لأن «**الزمن كفيل بغربلة النُّفايات الشعرية**»، والاحتِفاظ بالشِّعر الحقيقيِّ النّاصِع الذي يستمر مع الزمن. أما ما يقصده (ممدوح عدوان) في حواراته بجمهور الشعر، فإنه «**الجمهور صاحب الذائقة**»، الذي لديه تجربة في القراءة التي تشكِّل جزءًا من همِّه الأساسي في الحياة وليس فرصة للتسلية المجرَّدة وقتل الفراغ.

من آرائه المهمة في هذا السِّياق ما قاله عن الجيل الجديد وهو ما بعد جيل الستينيات؛ إذ قال فيه «**أنا لست راضيًا ولا غاضبًا من الجيل الجديد، أنا أفهمه**»، وهو بلا شك رأي دبلوماسي أدبي لا يمكن القبض على دلالته بسهولة؛ إذ هو يحتمل رأيين متضادين في آن واحد.

وعن الشُّروط الواجب توفُّرها في الترجمة في إطار رؤيته الثقافية المؤثِّرة في المشهد قال إن على المترجم «**أن يقدِّم معرفة/ متعة/ فائدة**»، ومن دون تحقق هذه الشروط الثلاثة فإن عملية الترجمة تبقى ناقصة وغير فنية ولاعملية. ويرى

في طبيعة الخاصية النوعية العميقة للفعالية الشِّعرية أن «**الغنائية (المتطوِّرة) عنصر أصيل في الشعرية العربية**»، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقًا لأنها بذلك تتحوَّل إلى شيء آخر غير الشِّعر.

فضاء الفن: فضاء الإنسان والحرية

لم يكن (ممدوح عدوان) شاعرًا مجرَّدًا منشغلًا بالتَّجويد التِّقاني لقصيدته على حساب إنسانيته في رُؤاها العميقة والضَّرورية، بل كان شاعرًا مشتعلًا بالحياة بكل عنائها وفورانها وعبئها وقسوتها وحرارة مفرادتها، على النحو الذي أدرك فيه أن الشعر خصوصًا والفن عمومًا وسيلة من وسائل الإنسان الحضارية لإقامة العدل على نحو ما في هذه الأرض التي انتهكها السَّماسرة والمقاولون والسّاسة والأغبياء واختزلوها إلى مصالح ضيِّقة لا تعرف سواهم، وراح يسخِّر ثقافته وشعره وجرأته وكتابته للدِّفاع عن كرامة الإنسان وحريته.

يستشهد (ممدوح عدوان) في أحد حواراته بمقولة **إيميلي دكنسون** التي تمثِّل له رُؤية حقيقية لإدراك جوهر الفنان، ذلك «**الذي يلتقط الممسحة التي في الطريق، ينفضها ويعلِّقها على الجدار فتصبح لوحة**»، قاصدًا ما يجب أن يتمتَّع به الفنان ومُنتجه الفني من خاصِّيتي (**العفوية والموهبة**)، اللتين ترتبطان بالنزعة الإنسانية في جوهر الحياة والحرية، التي تمنح الفن طاقة خلّابة وحيوية وعميقة على التأثير والاستمرار والدَّيمومة والخلود.

الفن، كما يراه (ممدوح عدوان) ويعبِّر عنه في حواراته، «**صنعة متقنة إلى درجة تبدو أنها عفوية**»، وهذه الرؤية دقيقة غاية الدِّقَّة وحذرة غاية الحذر؛ لأن الإتقان المرهون بالعَفْوية لا يمكن أن يتحقَّق إلا على يد فنان حقيقي مليء بالحساسية والوعي معًا، يعرف كيف يوازن بحَدْس عالٍ.

وبما أن «**الفن صنعة متقنة**» كما يرى (ممدوح عدوان)، فإنه «**يجب أن يكون الشاعر محترفًا بالموضوع**» ومتماهيًا معه، من أجل أن ترتفع الصنعة إلى أعلى

درجة الإتقان وهي تحتوي حرقة الموضوع بكل خِصبه وكثافته.

إن الفن الجيِّد الذي يصفه عدوان بهدا الوصف الدقيق «**يجب أن يوثِّب الذهن**» ويحرِّكه، على النَّحو الذي يبعث النشاط والحيوية في منطقة التلقي، ويجب أن «**لا يُتلقى بكسل واسترخاء**»، كما أن عليه في سِياق التلقّي ذاته أن «**يوقظ الفضول والأسئلة**»، في السَّبيل إلى تحقيق فاعلية الجودة على مستوى النص مثلما تتحقَّق على مستوى التلقّي.

يعرِّف (ممدوح عدوان) الأدب ضمن هذه الرؤية التي تُزاوج بين فضاء الفن وفضاء الحياة بأنه «**مزج الأفكار بالمشاعر الإنسانية**»، وصولًا إلى دمجها و«**تحويلها إلى موقف**»، مما يحقِّق عقيدته في أن الأدب يجب أن يكون جزءًا من إنسانية الإنسان وليس صَنعة مهارية مجرَّدة.

في إطار فهمه النوعي العامِّ لحقيقة الثقافة ودورها في التَّغيير والتَّحديث والتَّقدُّم يؤكِّد (ممدوح عدوان) في الكثير من حواراته على أن «**الفعل الثقافي فعل بطيء يأخذ وقتًا طويلًا لكي يثمر**»؛ لأن فضاء الفن المُقترن بفضاء الإنسان والحرية، وهو أحد المكوِّنات الرَّئيسية للثقافة، لا يمكنه أن يُحقِّق نتائج سريعة ملموسة كما يمكن أن تفعل الأشياء المادية المَحْض؛ إذ لا بدَّ للفعل الثقافي أن يتغلغل في ذات المتلقّي ويؤثِّر في قناعاته ورُؤاه من أجل أن يفكر بعد ذلك بالتغيير.

لا شك – في نظره ورؤيته – بأن «**الثقافة والإبداع يساعدان على تنمية الرغبة في التغيير**»؛ لأنهما عاملان في فتح المجال نحو التغيير بعد أن يحقِّقا في الفَضاء الرُّؤيوي للإنسان طاقة جديدة على الانتقال إلى مرحلة أخرى من التَّغيير والفعل والإنجاز.

أما في حديثه عن الخصائص النوعية للفعل الإبداعي وعَلاقته بالخارِج، فإنه يقارب «**المسموح والممنوع**»، وما له من «**علاقة بحرية المبدع**»، وهي

إشكالية مركزية تعني مبدعًا إنسانيًّا و واقعيًّا مثل (ممدوح عدوان) كثيرًا؛ لأن طموح التغيير باتجاه تحقيق العدالة المُطلقة هو من أولى أولويات الأدباء والمثقفين الذين ينتمون إلى الناس ويشتغلون على تطوير أوضاعهم البشرية.

ولا بدَّ له وهو يدافع بالفن والجمال والثقافة عن حقِّ الإنسان في العيش الكريم أن يتوجَّه إلى القطب المضادِّ الذي يسعى إلى عرقلة هذا المشروع الفني الإنساني، فيشتكي من «**حصار التفاهة**» داخل «**المناخ الثقافي الفاسد**» وما له من تأثير عميق وخطير على المُناخ الثقافي النَّظيف، الذي يسعى المثقَّفون والأدباء الحقيقيون إلى تحقيقه وإنجازه وتداوله وإشاعته بين الناس.

يُقارِب في حواراته أيضًا قضية فنية وثقافية في غاية الخطورة، وهي سلاح ذو حدَّين، ألا وهي قضية الغموض والإبهام في العمل الفني، يقول (ممدوح عدوان) ابتداءً إن «**الغموض صنعة الجمال**»؛ لأن الوضوح والتقريرية والمباشرة تنزع عن العمل الفني فنيته وتُحيله على قول عادي خالٍ من عنصر التَّخييل، وعنصر التَّخييل عنصر أساس وجوهري في العمل الفني.

لكنه لا يتوقف عند حدود هذا الرأي على هذا النحو المجرَّد الذي قد يبدو عموميًّا ليقول إن «**تعمُّد الغموض كتعمُّد الوطنية وتعمُّد التفاهة**» حين يأتي من خارج الفن؛ لأن الغموض هو من عناصر التَّخييل والتَّرميز الضَّرورية في الفن على أن لا يكون مستغلقًا؛ لأن الاستغلاق يعني تعمُّد الغموض وقَسْر العمل الفني على تقبُّل ما ليس فيه وما ليس منه، بحيث يجده (ممدوح عدوان) لا يختلف عن تعمُّد الوطنية والتفاهة بكلِّ ما ينطوي عليه ذلك من تأثير سلبي في فضاء الفن من جهة، وفضاء الإنسان والحرية من جهة أخرى.

فضاء النقد وحساسية التعامل

ربما كشفت الحوارات التي أُجريت مع (ممدوح عدوان) عن مشكلة ما بينه وبين النقد، وبوُسعنا أن نفسِّر هذا اللَّبس في وجه مُهمٍّ من وجوهه على أساس

فهمنا لشخصيته الثقافية، التي انطوت على معرفة عميقة بما يكتب على النحو الذي قد لا يقبل فيه خطأ ناقد لا يدرك نص عدوان ويقع في إشكالات يمكن أن تثير حفيظته فيرد بعنف أحيانًا، بحيث يتحاشى الكثير من النُّقّاد الدخول في ورطة من هذا النوع مع (ممدوح عدوان). فضلًا عن أسباب أخرى يتطرَّق إليها في الكثير من حواراته حين يُسأل عن هذا الموضوع بالذات؛ إذ يصنِّف حركة النقد استجابة لحساسيات اجتماعية أكثر منها ثقافية أو أدبية استنادًا إلى تلمُّسه لما يجري في الساحة النقدية.

هو يعتقد أن «**حركة النقد شهدت ازدهارًا مفيدًا في الخمسينيات والستينيات وبعد أوائل السبعينيات**»، وهي الفترة التي كان النقد فيها مواكبًا – تقريبًا – لحركة الإبداع ومتفاعلًا معها على نحو ما، لكن المشكلة ظهرت تقريبًا مع بروز ظاهرة المنهجيّات الحَديثة التي دعت لأن يكون النقد مظهرًا إبداعيًّا شأنه شأن الإبداع، على النحو الذي انشغل بعض النُّقاد فيه بالنص النقدي الذي يتحرَّك نحو الاستقلالية النصِّيَّة من دون الاعتماد في التشكيل على نص منقود.

على هذا الأساس صرَّح (ممدوح عدوان) في أحد حواراته وهو يقارب هذه المسألة بالذات بقوله «**انفصل النقد عن حركة الإبداع فانشغل النُّقاد بالتَّنظير**»، ولا شك في أن الانشِغال بالتنظير لم يعد تُهمة للنُّقاد في ظلِّ المُتغيِّرات الثَّقافية التي حصلت في مفهوم النقد، إلا أن الانشغال يجب أن ينصبَّ بالدرجة الأولى على الإنتاج النظري وليس مجرد نَقل المعرِفة النَّقدية الغربيَّة وتلخيصها كما يفعل الكثير من نُقادنا (المُنظِّرين !) الآن.

يَنعى (ممدوح عدوان) على النُّقّاد أيضًا – في مَعرض نقده لهم – اهتمامهم بالأدب القديم من جهة، والشُّعراء الذين أخذوا فُرَصَهم النَّقدية في فترة ازدهار الحركة النقدية المواكبة للإبداع من جهة أخرى، فهو يقول بأن النُّقّاد «**اهتمّوا بالتُّراث وبالشُّعراء المكرَّسين**» فحَسْبُ، وهو العمل الذي لا يثير الكَثير

من المشاكِل والحوار والجدل والسِّجال المطلوب لإنشاء حَراك نقدي؛ لأن الشعر الذي أعقب ما أنتجه الشُّعراء المكرَّسون قدَّم تجارِب جديدة، هي بحاجة إلى جهد نقدي كبير لفحصها ومقاربتها، على النحو الذي يعتقد فيه (ممدوح عدوان) أن النُّقّاد يَستسهلون مقاربة الإنتاج الأدبي المستقر، ولا يُتعبون أنفسهم وآلياتهم في البحث عن القيم الأدبية والإبداعية الجديدة في التَّجارِب الأخرى. من هنا يصنِّف (ممدوح عدوان) النقد المُتواجِد في الساحة الأدبية والثقافية على أنواع سلبية في معظمها، فهناك النقد «**الإعلامي**» الذي ينشغل بالظاهرة الإعلامية على حساب الظاهرة الأدبية، ثم النقد «**المجامل**» الذي ينشغِل بالظاهرة الاجتماعيَّة في إطار المحاباة بعيدًا عن موضوعية النقد وعلميته، أو على العكس من ذلك هناك النَّقد «**المُتحامِل**» الذي يسعى لسبب اجتماعيٍّ أو آخر إلى توظيف الخارج الشَّخصيِّ في الدّاخل النَّصي، وأخيرًا النقد «**المتعالي**» الذي يعتقد أنه أكبر من النص والظاهرة الأدبية، ويذهب إلى الانشِغال بذاته الإبداعية على حساب الذّات النَّصية التي يجب أن تخضع للدِّراسة والنَّقد والفحص والتَّحليل والتأويل.

شكَّل فضاء النقد نوعًا من الأزمة عند (ممدوح عدوان)، ونحسب أن تجربته لم تحْظَ بالأهمية التي تستحق بحيث ولَّد ذلك عنده نوعًا من الإحساس بالغَبْن دفعه إلى اتخاذ موقف من النَّقد والنُّقّاد.

فضاء الترجمة

شَغَل موضوع الترجمة المبدعَ (ممدوح عدوان) كثيرًا بوصفه حلقة ثقافية في غاية الأهمية، تصدّى لها وعرَّف القارئ العربي بالكثير من كُنوز المعرفة الإنسانية التي ترجمها عن اللغة الإنجليزية، وله الكثير من الآراء الجادَّة التي أوردها في حواراته الأدبية بشأن هذا الموضوع الثقافي الخطير. هو يقول في هذا الصدد إن «**الثقافة الإنجليزية أسهمت في تكويني**»، وهو قول يعكس مدى

اهتمامه بتثقيف نفسه من خلال لُغة أجنبية تَرفد ثقافته العربية بالكثير من الغنى والخِصب، ساعدته على تكوين شخصيته الثقافية والأدبية على النحو الذي أهَّله لاحتِلال هذا الموقع المُهمِّ في خارطة الثقافة العربية المعاصرة.

يدافع عن عمله الترجميِّ الأبرز **للإلياذة** بالرغم من أنها تُرجِمت ترجمات عدَّة بقوله «**ترجمتي للإلياذة لتقليل ما لحق بها من حجم الخيانة الترجمية**»، وينطوي هذا القول على حكم كبير بإلغاء كلِّ الترجمات السابقة التي يَعتقد أنها أساءت إلى هذا السِّفر الأدبي الخالد، على النحو الذي جاءت فيه ترجمته بالانتِصاف لهذا النص الكبير عبر ترجمة أدبية عالية المستوى.

ويُصرِّح على نحو نظري – ثقافي مُهمٍّ بأن «**كل ترجمة هي فتح لصندوق من صناديق الكَنز الإنساني**»، ولا شك في أن وعيًا من هذا النوع وبهذه الدَّرجة للأهمية الثقافية والحضاريَّة والإنسانية للترجمة، من شأنه أن يلقي على عاتق المُترجِم مسؤولية ثقافية وأخلاقية بوُسعها أن تحقِّق نجاحات ترجمية باهرة.

فضاء التلفزيون

بما أن التلفزيون اليوم أصبح وسيلة ثقافيَّة عولميَّة خطيرة، فإن (ممدوح عدوان) تحرَّك على فضائها، وأسهم فيها داخل فعالية ثقافيَّة لا تخرج عن مشروعه الثقافي والحضاري والإنساني، وقد عبَّر عن هذه الرؤية في الكثير من الحوارات التي أُجريت معه بعد أن حقَّقت إسهاماته في هذا المجال نجاحًا كبيرًا، حقَّقت له شهرة زادت من مُعجبيه ومُحبّيه مثلما ضاعفت من أعدائه ومُناوئيه وحُسّاده.

يصرِّح (ممدوح عدوان) في هذا الصدد بأن التلفزيون قدَّم له مكاسب مهمة لا يمكن تجاوزها أو إغفالها «**التلفزيون قدَّم لي**»، وفي مقدمة ما قدَّم التلفزيون لـ (ممدوح عدوان)، كما يقول في أحد حواراته «**تعميم أفكاري**»، وهي قضية جماهيرية مهمة تدخل في صُلب فكره التواصُلي والتداولي مع الناس، ثم

الوصول بهذه الأفكار إلى مرحلة التثبيت «**تثبيتها**»، وهو أمر غاية في الأهمية لأديب حسّاس يسعى إلى إشاعة معاني الحب والجمال والحق والعدل والحرية بين الناس، فضلًا عن الجانب المادي الذي يحتاجه الأديب العربي دائمًا؛ لأنه لا يمكنه أن يحقِّق ذلك عبر إبداعه الأدبي، فحقَّق له التلفزيون «**موردًا ماليًّا جيدًا**»، وأخيرًا حقق له «**الشهرة**» الشعبية والجماهيرية التي لم يتمكَّن إبداعه الأدبي المتنوِّع من تحقيقها على طول وعَرْض مُنجَزه الإبداعي المُهمِّ.

يضيف (ممدوح عدوان) سببًا وجيهًا آخر لدخوله فضاء التأليف للتلفزيون لقناعته بأن الدراما التلفزيونية تعاني أزمة على يد أنصاف الكتاب، قائلًا «**دخلت الدراما التلفزيونية لأهميتها للناس وحماية لها من عديمي الموهبة ومروِّجي التفاهة**». وقد استطاع فعلًا أن ينقل الثقافة الدرامية التلفزيونية إلى مُنعطف جديد يمكن أن يُسهِم في تثقيف الناس ولفت انتباههم إلى فضاء آخر يستدعي الانتباه والاهتمام، بعيدًا عن الدِّراما الاستهلاكية التافهة التي هيمنت على فضاء التلفزيون.

ثم يقول في السِّياق ذاته «**كتبت الدراما لأروي قصصًا وأقدم متعة**»، على نحو لا يختلف عن مشروعه الإبداعي الأدبي «**كما هو الحال في الشعر والمسرح**»، بحيث يمكن أن يحقق له ذلك نوعًا من التكامل بوُسعه أن يروي ظمأه الإبداعي لتقديم ما يشعر ويحسُّ به، مما يصلح ليكون رافدًا جماليًّا يُحسِّن أذواق الناس ويأخذ بأيديهم إلى التَّغيير والتَّطوير والتَّحديث.

وحين يُسأل عن الكثير من الشخصيات التي يتَّسِم وضعها بالتناقض في عدد من أعماله الدرامية التلفزيونية كان يجيب إجابة فلسفية، لا يغادر فيها صورة الشّاعر والمثقَّف، فيجيب قائلًا «**في داخل كل منا عدد متناقض من الشخصيات**»، وعليه في هذا الإطار أن يعبِّر عن هذه الحقيقية ليكون قريبًا من روح الناس وعوالمهم الداخلية، ويجيب عن أهم الأسئلة التي تواجه الإنسان وهو يقارب عملًا دراميًّا ما قريبًا منه وداخل عَرينه.

الفصل الخامس

جدل الشَّهادة الأدبيَّة الذاتية والغيرية في صوغ السيرة الذاتية

مدخل

تمثِّل الشهادة الأدبية (التي يقدّم فيها الأديب سردًا سيريًّا في طبيعة وظروف وحالات منتجه الإبداعي) نوعًا سيرذاتيًّا مهمّا في إطار معاينة الأنواع السيرذاتية، لأنها تعكس انشغالاً بنوع سيرذاتي محدد يتمثَّل في تجلّي صورة الأديب في نشاط إبداعي معين، يصوِّر أنموذج الأديب السيرذاتيّ ضمن أفق هذه الحال الإبداعية والحيوية.

تنقسم الشهادة الأدبية على نوعين هما: الشهادة الأدبية الذاتية التي يتحدَّث فيها الأديب عن تجربة إبداعيَّة معينة من تجاربه، والشهادة الأدبية الغيرية التي يتحدث فيها الآخر المطَّلع والعارف والقريب من تَجرِبة الـمُبدِع عن هذه التجربة، فيصفُها من الخارج ولكن هذا الوصف الخارجي يحمِل معرفة خصبة وثرَّة، تعكسها طبيعة التوجُّه نحو الإدلاء بشهادة مهمة عن تجربة أديب معين يستحق هذه الشهادة.

حظيت تجربة الناقد والمفكر والصحفي اللامع (رجاء النقّاش) باهتمام واسِع وعَميق من لدن الكثير من المهتمين في الشأن الثقافي والفكري والأدبي العربي، وقدَّم هو شهادته الأدبية ضمن حوار خاص ونوعيّ أجري معه على

هذا الأساس، وتشكِّل في ظاهر الكتابة ومسارها السيرذاتي على شكل شهادة أدلى بها النقّاش عن تجربته في الحياة والكتابة، فتحت الكثير من الآفاق الدالّة على مكنز سيرته الذاتية. وبمُوازاة ذلك تقدِّم كوكبةً من الكتاب والأدباء والمثقفين ورجالات الصحافة الكبار بتقديم شهاداتهم الأدبية الخاصة به، على النحو الذي يمكن أن يكوِّن رؤية سيرذاتية تتجلّى عميقًا عبر مزج الشهادة الأدبية الذاتية مع الشهادة الأدبية الغيرية، في السبيل إلى صوغ أنموذج خاص للسيرة الذاتية لـ (رجاء النقاش)، يستجيب على نحو أو آخر لطبيعة بحثنا في هذا المجال ضمن التشكيل العام لفهم شمولية هذا الجنس الأدبي.

الشَّهادة الأدبية الذّاتية والصورة السيرذاتية

الشهادة الأدبية الذاتية تكون بحكم التخصص والقرب والحساسية أكثر تمثُّلًا لطبيعة التجربة والشخصية والروح، لذا فهي الأقرب إلى اعتمادها وسيلة أسلوبية من وسائل التعبير عن صورة مهمة من صور السيرة الذاتية لصاحبها، و وثيقة مهمة لا يمكن الاستغناء عنها لإدراك جوهر الفضاء السيرذاتي.

يترسم (رجاء النقاش) صورة سيرذاتية خاصة تنطلق من تحديد رؤيته للقرن العشرين، القرن الذي أصبح فيه هو وجيله المتصدر الأبرز للوجه الثقافي العربي، على النحو الذي ينبع تقويمه للعصر من خلال قوة حضوره الشخصاني فيه، وهو ما ينعكس على القيمة السيرذاتية المتغلغلة في أعماق هذه الشهادة على العصر:

> **كان لي رأي قديم مازلت متمسكًا به وهو أن القرن العشرين في الثقافة العربية هو قرن عبقري، وقد ناديت مرارًا بأن نعيد إحياء الإنتاج الثقافي لهذا القرن ونضعه بين أيدينا وأمام أجيالنا الجديدة. فهذا الإنتاج الثقافي الذي أصفه بالعبقرية دون مبالغة هو بداية نهضة كبيرة نحتاج إليها. ولا يمكن لهذه النهضة أن تتم دون أن نكون على صلة وثيقة بإنتاج القرن العشرين. فهو قرن تجديد اللغة وتجديد**

الفكر الديني وفتح الأبواب أمام الفكر السياسي الغربيّ الذي بدون استيعابه والاستفادة منه لا يمكن أن نقيم حياة سياسية سليمة، كما أن هذا القرن هو القرن الذي عرفنا فيه المسرح وأصبح لنا فيه كُتّاب موهوبون لهم أهمية وتأثير. وفي هذا القرن عرفنا القصة والرواية و وصلنا فيهما إلى درجة عالية من القيمة والأهمِّية وهو ما اعترَف به العالم في شخصية عظيمة مثل نجيب محفوظ(*)

ثمة حَشْد لبراهين وأدلَّة على قيمة هذا العصر من النواحي كافة، تبلغ أعلى درجات توثيقها وبرهانها في فوز الرِّوائي العربي نجيب محفوظ بجائزة نوبل، وهو اعتِراف عالَمي بقيمة العصر/ القرن عربيًّا. وينتقي مفصلًا حيويًّا من مفاصل التَّقدم الثقافيّ والإبداعيّ والمعرفي العربيّ في هذا العصر، له قيمة فنية واعتبارية وحضارية قيِّمة يتمثَّل في صعود مستوى الفن التشكيلي العربي إلى مستوى عالمي أيضًا:

ظهرت لأول مرَّة مواهب في الفنون التشكيلية اعترف بها العالم و وقف أمامها مندهشًا مبديًا إعجابه بهذا الانفجار الفني الرّائع المفاجئ.

ثم يذهب إلى مفصل ثقافي وفني وحضاريّ آخر يمتلك القيمة ذاتها، في السبيل إلى توفير دعائم حضارية راسِخة تؤكِّد صحة تقويمه لهذا العصر المبدع بامتياز عربيًّا:

لا بد من الإشارة إلى أن الموسيقى العربية الحقيقية الجديرة بأن نطلق عليها هذا الاسم قد ظهرت في هذا القرن.

ولا شك في أن حقل الإبداع الأدبي والأسماء الأدبية والثقافية البارعة التي حفرت حضورها في ذاكِرة العَصْر، مما يمكن أن يُحتجَّ به في هذا السِّياق:

أما الأدباء والمفكِّرون والشُّعراء فما أروع وما أجمل وما أعمق هذه الأسماء: طه حسين وتوفيق الحكيم و العقاد و المازني و زكي مبارك و الزيات و أحمد أمين و عبد الرحمن الرافعي، وغيرهم.

والنقاش لا يقرر هذا من باب المباهاة السيرذاتية المجرَّدة كونه أحد أعلام هذا العصر، بل يقدم ذلك بوصفه درسًا أخلاقيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا على أبناء الجيل الجديد التعلُّم منه وأخذه وتوظيفه وتطويره، في ظِلّ حضارة عصرية هائِجة لا ترحم الـمُتقاعِسين، فرؤيته تنطوي على نِداء وطني وقوميّ وإنساني ثقافيّ وحضاريّ رفيع.

إنني أكرِّر النِّداء بأن تكون لنا نهضة بل ثورة في إعادة نشر تُراث القرن العِشرين بأمانة وعِناية وحِرْص على أن يصل للجماهير الشَّعبية الواسِعة وإلا – والله – إن لم نفعل فسوف نكون من الهالكين في خضم البحر الهائِج الخَطير للحضارة العصريَّة.

ثم ينتقِل في مرحلة أكثر خصوصية إلى منطقة أقرب إلى الذّات السيرذاتية الراوية، ليعبِّر عن مراحل تكوين وتطوُّر سيرته الثَّقافية المكوِّنة لشخصيته:

كان أول كتاب له تأثير في حياتي هو القرآن الكريم، ولا أعني بذلك الجانب الديني، فهذا الجانب هو جانب عامّ مُشترَك بيني – كمُسلِم – وبين سائر الـمُسلِمين في كل أنحاء الأرض.

ويَبدأ بعد ذلك بمُناقشة رؤيته لحقيقة الزَّمن والعصر بأنموذجه الأدبي من خلال مقولة مركزيَّة ذات تأثير بالغ في توجيه الرُّؤية الأدبية للعصر، فيعرض القضية أولًا على هذا النحو:

ما يقال الآن هو أن الزمن الأدبيّ الرّاهِن هو زمن الرِّواية وليس زمن الشعر، لقد اختفى الشُّعراء وظهر الرِّوائيون، والرِّوائيون هم نجوم الأدب الذين يسعى وراءهم الجمهور ويحرص على متابعتهم وهذا صحيح في الظّاهر.

لكنه ما يلبث أن يقدم دِفاعه عن الشعر في ظل هيمنة الرواية:

فالشعر موجود والرواية لم تنزل الشعر من عرشه.

إلّا أن الأهم في الموضوع وهو ما يشغَل شخصية ثقافيَّة مهمَّة مثل شخصية النَّقّاش، هو تحوُّل الثقافة إلى سلعة هامشية لا تفيد إطلاقًا من عصر التَّنوير والنَّهضة التي كان فيها الأنموذج العربي متقدمًا وتراجَع الآن:

الثَّقافة للأسف لا تشغَل إلا هامش الحياة العربية فلا أهل السُّلطة ينظرون إليها نظرة اهتِمام جدّي ولا الجمهور يهتم بها ويقبل عليها.

كل هذه المداخل السّيرذاتية يقترحها الرّاوي السيرذاتي ليفتح في أفق الكتابة مجالًا لتدخُّل أدوات التعبير السّيرذاتي وشُروعها بالعمل، ويُمكن ترتيب أبرز حلقات التسجيل التاريخي للتكوين الثقافي للشَّخصية على النحو الآتي:

أعمل بالصحافة منذ سنة ١٩٥٣، عندما اختارني أستاذي الفنان الإنسان زكريا الحجّاوي لكي أعمل في جريدة كانت تحت الإنشاء في ذلك الوقت، وهي جريدة «الجمهورية.»

تتكشف الصَّحافة بوصفها الوطن الثقافي المركزي لسيرة النقاش، ففيها وجد نفسه وتكشفت سيرته ونضجت رؤيته، لذا فهو يعوِّل عليها في رسم معالم شخصيته وسيرته الذاتية الثَّقافية والصَّحفية والإنسانية، ويسرد في هذا المجال وعلى نحو واضح ومفتوح وتفصيلي سيرته الصحفية بوصفها الممثل النوعي لسيرته الذاتية:

اختارني الحجّاوي للعمل في وظيفة متواضعة، وكنت طالبًا في الجامعة وكنت بأشد الحاجة لمثل هذا العمل، حيث إن ظُروفي الاقتصاديَّة لم تكن تساعدني أبدًا على إكمال تعليمي الجامعي بدون ذلك، وكان مرتبي عشرة جنيهات في الشهر، كان لها فضل كبير على تمكُّني من الاستمرار في الدِّراسة، وهو فضل لا أنساه لأستاذي زكريا الحجاوي.

ويعرض لمَفصِل حيويّ مهم من هذه التجربة:

لم تمض سوى فترة قصيرة بعد صدور الجمهورية، حتى تعرَّضت أنا للفصل لأنه لم يعد في الجريدة من يعرفني أو يحميني بعد خروج الحجاوي، وكانت نفقات الجريدة قد زادت بصورة عالية جدًّا، نتيجة للمجاملات وسوء الإدارة.

ثم ينتقل إلى مفصل آخر يعبر به فوق المفصل السابق:

لم تمض سوى أسابيع قليلة على فصلي من الجمهورية، حتى رشَّحني أستاذي النّاقد الكبير أنور المعداوي للعمل في مجلة الإذاعة والتلفزيون الأسبوعية، وقد عملت في هذه المجلة مُراجِعًا لكل المادة التي تنشر فيها.

ويستمر في عرض سيرته الصحفية في مستوى آخر من مستويات تجلّيها وتطوُّرها:

بقيت في مجلة الإذاعة من سنة ١٩٥٤ إلى سنة ١٩٥٦، وبعد أن تخرجت من كلية الآداب نفسها، في قسم التمثيليات مع الأستاذ الكبير يوسف الحطّاب الذي كان رئيسًا لهذا القسم وقد عينني معه قارئًا للنصوص.

ويعرض أيضًا لحلقة أُخرى من حَلقات هذه السّيرة الغنية:

انتقلت للعمل مع الكاتِب الفنان سعد الدين وهبة في المجلة التي كان يحرِّرها في ذلك الوقت وهي مجلة البوليس.

وينتقل إلى حلقة ذات حيوية بالِغة في شَرح الفضاء السيرذاتي الصحفي:

بقيت في مجلة البوليس لمدَّة سنتين، ثم خضت تجربة عجيبة هي العَمل في جَريدة يوميَّة كانت تُصدر في دمشق في أيّام الوحدة هي «جريدة الجماهير» التي كان يرأس تحريرها الدكتور جمال الأتاسي.

بعدها يستطرد استطرادًا واسعًا في الذهاب إلى أغزر مناطق التشكُّل السيرذاتي الصحفي في شخصيته، ليعرض جانبًا مهمًّا مما يندرج في السياق العام للسيرة الذاتية الإنسانية المرتبطة بالسيرة الصحفية الثرية:

عملت تقريبًا في كلّ المؤسسات الصحفية المصرية وكانت البداية في «روز اليوسف» ثم انتقلت منها سنة ١٩٦١ إلى أخبار اليوم وفي أول سنة ١٩٦٤ انتقلت إلى جريدة «الجمهورية»، وبعد عام استدعاني أستاذي أحمد بهاء الدين للعمل معه في دار الهلال ومع الأستاذ بهاء توليت رئاسة تحرير مجلة «الكواكب» لفترة، ثم توليت رئاسة تحرير مجلة «الهلال» ابتداء من سنة ١٩٦٩ واستمر عملي فيها حتى ١٩٧١، حيث انتقلت للعمل في مجلة الإذاعة والتلفزيون رئيسًا لمجلس الإدارة ورئيسًا للتحرير، ولم يستمر بقائي طويلًا في المجلة حيث إن الوزير الذي اختارني للعمل فيها وهو الأستاذ الكبير محمد فائق كان قد دخل السجن في انقلاب ١٥ مايو المعروف، ورغم أن الأعداد التي أصدرتها من جملة الإذاعة والتلفزيون «١٩ عددًا» قد لقيت نجاحًا غير محدود بين الجمهور والرأي العام الصحفي والثقافي، عدت بعد ذلك إلى دار الهلال مرة أخرى في أوائل عام ١٩٧٢ حيث عملت محررا أدبيًّا في مجلة المصور وبقيت في عملي هذا عدة سنوات حتى تولت أستاذتي الكبيرة أمينة السعيد رئاسة مجلس إدارة الهلال فعينتني مسئولًا عن مجلة الهلال وحاولت أن تصدر قرارًا برئاستي لتحرير المجلة التي كنت أنا عمليًّا رئيسًا لتحريرها في تلك الفترة حوالى سنة ١٩٧٦ وأرادت أمينة السعيد تثبيتي في رئاسة التحرير بدلًا مما كان يكتب في كل عدد من عبارة «أشرف على تحرير هذا العدد (رجاء النقاش)» وكانت هذه العبارة تتكرَّر في كل عدد وفوجئت أمينة السعيد بأن الرئيس الراحل أنور السادات يستدعيها ويقول لها لا تصدري قرارًا بتعيين (رجاء النقاش) رئيسًا لتحرير الهلال لأن يوسف السباعي أيامها رئيسًا لمجلس إدارة الأهرام ورئيسًا للتحرير وقد كان السِّباعي يعترض أشد الاعتراض على تعييني رئيسًا لمجلة ثقافية شعبية مهمة هي الهلال لأنه كان يرى أنني منحاز إلى نجيب محفوظ ضده والحقيقة أنني لم يكن في ذهني شيء من ذلك ولم أكن أتصور أن الإعجاب بنجيب

محفوظ يعني إغضاب يوسف السباعي حتى حدثت هذه القصة الغريبة وكنت سنة ١٩٧٤ تلقيت دعوة من صديقي الأديب الطيب صالح الذي كان يعمل مديرًا للإعلام في قطر للعمل في قطر ولإنشاء مجلة الدوحة، فقررت أن أستجيب لأول فرصة تتاح لي للعمل في الخارج وفرضت على نفسي شرطًا واحدًا التزمت به هو أنني عندما أخرج من مصر سوف أعمل فقط بمهنتي وهي الصِّحافة الكتابة وأنني لن أعمل خارج مصر بالسِّياسة.. حيث ساهمت في إنشاء جريدة الراية التي لا تزال تصدر حتى الآن وكنت أول مدير لتحريرها وبقيت في هذا العمل سنتين ثم انتقلت إلى رئاسة تحرير مجلة الدوحة سنة ١٩٨١ وبقيت رئيسًا لتحرير هذه المجلة المهمة حتى توقفها عن الصدور ١٩٨٦ ثم عدت إلى مصر لأعمل في دار الهلال وفي مجلة المصور بالتحديد ابتداء من سنة ١٩٨٧ وبقيت في عملي في دار الهلال حتى انتقلت إلى الأهرام ككاتب متفرغ حيث ما زلت أعمل حتى الآن. تلك هي الملامح الرَّئيسية لرحلتي الطَّويلة خلال ٥٤ عاما متصلة في عالم الصحافة والتَّفاصيل في هذه الرِّحلة لا يستوعبها سوى كتاب كامل.

إذيستكمل على نحو بالغ التَّركيز والاختزال والعُمق والتَّفصيل الصّورة الصحفية ذات التجربة الإنسانية والمهنية العالية المستوى والحضور، من خلال استدعاء واستحضار أكثر الروايات إثارة وحيوية في تجربته السيرذاتية الصحفية.

قَصيدة النَّثر وإشكاليَّة الرُّؤية

للنَّقّاش رؤية إشكالية في قصيدة النثر بوصفها نوعًا شعريًّا جديدًا كان لا بدَّ له وهو الناقد المشغول بمتابعة التطوُّرات الحاصِلة في بنية القصيدة العربية الحديثة وتطوراتها الحداثية، أن يدلي بدَلْوه، لا سيما وأنه من المشجعين والمكتشِفين للظَّواهر والأشْخاص على صعيد التجديد والتحديث، لكنه هنا وبالرغم مما يبدو على رأيه في قصيدة النثر من موضوعية إلا أنه ينتقدها ضمنًا

في أنها لم تستطع أن تكوِّن لها شخصيَّة حتّى الآن:

لا شك أن قصيدة النثر تمثل ثورةً كبيرةً جديدةً في الشعر العربي والمفروض أن ننتظر من هذه الثورة خيرًا ونتائج طيبة، ولكنني ألاحظ – للأسف – أن هذه الثَّورة الأدبية التي بدأت منذ حوالى نصف قرن ما زالت مستمرة إلى الآن، والثورة إن استمرت لفترة طويلة بهذه الصورة ولم تتحول إلى نظام فإنها تصبح خطرًا على الجميع حتى أصحابها أنفسهم.

إذ هو يبحث فيها عن النِّظام المفقود الذي لا يمكن لأي نوع أدبيّ أن يستمرَّ وينضجَ ويحقِّق حضورًا كبيرًا من دون التوافُر على نظام، وبهذا يكون النقّاش قد أوضح في جانب من سيرته النقدية رأيًا يحتاجه البعض ليحتجَّ به في قضية السجال الدائرة بين المناصرين والمهاجمين لقصيدة النثر، تلك القضية التي مازالت حتى الآن مستعرة في نقاشها ولم تتوقَّف.

المكان بوصفه مكوّنًا سيرذاتيًّا

يشتغل المكان بوصفه مكوِّنًا سيرذاتيًّا أصيلًا وجذريًّا في تجربة الكتابة السيرذاتية، ويحيل (رجاء النقاش) هذا المكوِّن المركزي والمحوري في تجربته على ما يصفه – مكانيًّا – بـ «قريتي»؛ إذ يتبيَّن من صيغة النِّسبة في التَّشخيص الـمَكاني مدى التشبُّث السّيرذاتي بالمكان وحساسية الانتماء إليه. يصف الراوي السيرذاتي المكان/ القرية وهي تمثِّل حيوية المرجع وخصبه بأنها ذات تأثير في الحياة الثقافية والسياسية والعلمية على نحو ما، إذ هي على الرغم من فقرها فإنها زوَّدت البلد بمثقفين وساسة ورجال دولة وعلماء لامعين:

هي قرية صغيرة نائِمة في حضن النّيل على الضِّفة الشَّرقية لفرع دمياط، وعندما أتذكَّر هذه القرية الآن أجد العديد من المتناقضات، فهي قرية ذكية أنجبت لمصر عددًا من الشخصيات العامة المهمة واللامعة، وهو الأمر الذي

يندهش له الإنسان عندما يفكر في هذه القرية الصغيرة الفقيرة بل المسحوقة من شدَّة الفقر، وإنا أتحدث طبعًا عن هذه القرية حتى ما قبل الثورة وقد تركت هذه القرية سنة ١٩٥١ لألتحق بالجامعة، أنجبت هذه القرية في ظِلّ ظروفها الصَّعبة شخصيات منها محمد بدوي الخولي أحد الضُّبّاط الأحرار ومحافظ السويس البطل أثناء حرب ١٩٧٣، ومن هذه الشَّخصيات أيضًا الدكتور محمد عبد المقصود النادي وهو فيما أعلم أحد كبار علماء الذَّرة العرب، وقد كان شقيقه الذي لا أتذكر اسمه الآن هو أيضًا أحد النّابغين في العلوم الذرية، ومن هذه الشَّخصيات أيضًا فتحي البيومي الذي كان رئيسًا لاتحاد الإذاعة والتلفزيون.

إن هذه الرؤية التَّشخيصية التي تتكثَّف باتجاه استنهاض قيم عالية وعميقة في تشكيل بنية المكان السّيرذاتي، إنما تسعى إلى تَبرير تفوُّق شخصية الراوي السّيرذاتي في مجال عمله، على النَّحو الذي يعكس أهمية وجدوى الكتابة السيرذاتية في هذا الصدد. ولها ميزة أخرى في انشِغالها بالفكر والثقافة والقراءة وهي ميزة مركزيَّة تؤسِّس لفكرة التكوُّن الثقافي الذي حظي به النَّقّاش؛ إذ على الرغم من قلة الوعي الثقافي والفقر في القرية فإن انتشار المجلات فيها كان أمرًا لافتًا له:

وعلى قلَّة من كانوا يعرفون القراءة والكِتابة فيها إلا أن الكتب والمجلات والصحف كان لها انتِشار عجيب في هذه القرية، ولا زلت أذكر أن والدي قال لي يوما إن قريتنا وحدها تحصل على ستين نسخة من مجلة «الرسالة» الأدبية الشهيرة، إن بيتنا الصغير الضيق كان مليئًا بالكتب في كل مكان، حيث كان أبي عاشقًا للثقافة ينفق عليها من مُرتَّبه القليل كمُدرِّس إلزامي، وهو المرتب الذي لم يكن يزيد في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي عن ثمانية جنيهات.

المكان السيرذاتي هنا يتمظهر من خلال حركتين مكانيتين متلازمتين، الأولى «القرية» بما انطوت عليه من اهتِمام بالكُتب والمجلات والصحف حيث «كان لها انتشار عجيب في القرية»، والثانية «بيتنا الصغير الضيق كان مليئًا بالكتب في كل مكان» وهو الحلقة الأصغر في تشكيل بنية المكان السيرذاتي النّوعي، ويدعم ذلك فاعل آخر يُشبع المكان بالمعنى الثقافي ويؤهله للحراك الفعل «كان أبي عاشقًا للثقافة». وفي مجال وصف الـمُناخ الاجتماعيّ والاقتصاديّ للقرية فإن الرّاوي يقدم رؤيته بأسلوبية سرديَّة وتحت عنوان قصصيّ «مواطِنون ومستبدّون»، يشخِّص من خلاله الطبيعة التي تتشكل من جدل المواطنة والاستبداد:

كانت قريتنا خَليَّة من خَلايا مصر يجري عليها كل ما يَجري على البلاد من شئون وشُجون ومَتاعِب ومَصاعِب، ولذلك فقد كانت القَرية تئن من سلطان الاستبداد، عن العُمدة الذي كان يحكم قريتنا في أواخر القرن العشرين فقد كان هذا العمدة يُعامِل المواطنين أسوأ مُعاملة، ويفرض عليهم ما لا يطيقون، هذا العمدة بلغ حدًّا من الظلم لم يسبق له مَثيل، وقد قال لي جدي إنه يوم أن مات هذا العمدة وتم دفنه في مقبرته وإغلاقها، رأى الناس جميعًا دخانًا يتصاعد من هذه المقبرة، أي أنه قد دخل النار فور دُخوله المقبرة، ولعل ذلك كان خيالًا في أذهان الناس، ولكنه كان خيالًا يعبر عما يحمله المواطِنون لهذا المستبِدّ من كراهية وتمنيات لأن يعذبه الله بما جناه على أهل القرية.

تسهم هذه الثنائية التي تؤلِّف منطق الاستبداد بين «العمدة» و «المواطنين» في صياغة النمط الاجتماعي الذي كان معروفًا آنذاك، وتحيل على أنموذج التكوُّن الثقافي والفكري والإنساني للشخصية السيرذاتية، فضلًا عن الإسهام في تكوين المزاج والخيال الميراث شعبيّ، بوصفه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن السخط والظلم والتوق للحرية.

ويضيف حلقة أخرى من حلقات هذا التكوُّن النمطيّ لثقافة المكان وحساسيته الاجتماعية في مثل تلك السنوات للمجتمع المصري خصوصًا والعربي عمومًا، وتحت عنوان قصصيّ أيضًا هو «جريمة»، يصف هذه الحكاية ذات التأثير القوي في تشكيل الأنموذج المكاني:

ومما أذكر عن قريتي في أربعينيّات القرن الماضي أن جرائم القتل كانت تقع بكثرة غير مَعهودة، وكانت معظم هذه الجرائم يتم تسجيلها ضد مجهول، لأن الذين كانوا يرتكبونها هم الأثرياء ورجال السُّلطة تحقيقًا لمصالحهم المختلفة.

إذ لم تتوقَّف فظاعة الاستبداد عن سرقة المال والجهد فقط، بل تتجاوز ذلك إلى سرقة الأرواح، حيث يصل الاستبداد إلى أقْصاه، على النَّحو الذي يوغل في تعميق حسّ الثورة والتمرُّد والنقمة في عقل وخيال الإنسان. وينتهي من تَشكيل صورة المكان/ القرية بتتويج رؤيته في وصف وطنية والده في فقرة سيرذاتية بعنوان «القانون ضد الاستبداد»:

كان أبي وفديّا عن حَماس واقتِناع وكان أنصار الوفد في تلك الفترة معرَّضين للمُطاردة والاضطهاد.

تتهيَّأ لصياغة أنموذَج المرجعية العائلية التي نمت فيها شخصية الرّاوي السيرذاتي، وإسهام انتماء الوالد الوطني في تَعميق حسِّ الوطنية وثقافة الوطنية في نفسه.

الشّاعر يرسم صورة النّاقد

التَّقديم الذي كتبه الشّاعر الرّاحل الكَبير (صَلاح عبد الصَّبور) لكِتاب (رجاء النقّاش) «في أزمة الثقافة المصرية» يعدُّ أهم وأخطر ما كتب عنه، في إطار تثبيت صُورة معينة لشخصيته عن دِراية ومُعايَشة وخبرة عميقة. ربما يتمظهَر في طيّات ما كتبه عبد الصبور حجم المهمة التي حمَّل رجاء نفسه

بها وأدار دفَّتها وتنكَّب مسؤوليتها، وهو ما يتبدّى واضحًا جليًّا في طبيعة وهوية المكتبة الثرَّة التي تركها للثقافة العربية والفكر العربي والأدب العربي، إذ تشكِّل بمجملها فسيفساء ثقافية وفكرية وأدبية غاية في التعدد والتنوع والشمول والإحاطة والحيوية، فلم يحصر نفسه في دائرة تخصُّص معينة، وراح يكتب في كلِّ شيء يراه مناسبًا لهويته وضميره وقلمه وإنسانيته.

بلا أدنى شكّ إن هذا الطراز من الكُتّاب قد يكون انقرض اليوم في ظلِّ التوجه المنهجي الصارم نحو التخصُّص، ولا سيما في مجال النشاط النقدي الذي قد يكون من أوضح النشاطات وأظهرها في مسيرة رجاء الثقافية.

يقول عنه الشّاعر الرائد (صلاح عبد الصبور) مسجِّلًا سيرته: «عاش هذه السنين كلّها بعمق وشغف ومرارة»، ولعلّ هذه الأنساق الثلاثة (العمق/ الشغف/ المرارة) تركِّز على الجانب التكويني للشخصية الإبداعية. فالعمق لا يتحصَّل إلا عبر تجربة خصبة في الحياة والقراءة والرؤية والاطلاع والتأمل والتفكير، والشغف لا يتأتى إلّا لمن خبر الحب بأسمى معانيه وأصفى جواهره، لينفتح على الحياة بهذا المستوى من الإقبال والعشق والتوغُّل في حرارتها ودفقها، والمرارة تحيل – من ضمن ما تحيل – على قلب مرهف يشعر بأوجاع الآخرين التي هي قرين أوجاعه، فضلًا عن ما يتحصَّل عليه من خيبة جرّاء انحسار الحلم وضمور الأمل.

من هنا يزيد عبد الصبور على تشكيل هذا المشهد النَّقّاشي بقوله «إذا كان بعض الناس يعبرون الحياة، وبعض الناس يعيشونها، فإن رجاء يعانيها»، إذ يقسِّم عبد الصبور بوعي نافذ وبصيرة حادّة البشر على ثلاثة أنواع، النوع الأول الذي يعبر الحياة ولا يشغله شيء ليمرَّ مرورًا خاطفًا لا يترك فيه أيَّ أثر، ويمثل هذا النوع السَّواد الأعظم من بشر مجتمعنا بالذات، والنَّوع الثّاني الذي يستغرق بملذات الحياة وترفها من دون أن يتعب ذهنه وتفكيره بالرُّؤية

والمصير والهوية والفعل والعقل والجدوى، ويمرُّ هو الآخر من دون أي تأثير.

أما النوع الثّالث الذي ينتمي إليه رجاء مع ثلة قليلة من أصحاب الضمير المتَّقد الحي المثقف، فهو الذي يعاني، والمقصود بالمعاناة هنا تداول الحياة ومساءلتها و وعيها وتلمُّس خطورة وجوده فيها، والدور الذي عليه أن يؤديه من أجل ذاته وذوات أُخر هي بحاجة إليه، على النحو الذي يصبح للحياة معنى جوهري وجمالي تستحقه ويستحقها.

يضيف عبد الصبور وهو يصف (رجاء النَّقّاش) بحساسية شاعر عارف ومرهف: «رجاء صديقي كما عرفته، إنسان عاري الأعصاب»، وهو ما يتفق تمامًا مع الحُضور الكُلّي والعالي للضمير في المسيرة الصاخبة والحاشِدة، حيث لا يمكن وضع الأعصاب داخل معطف أو تدثيرها بما يتاح من الأغطية الحاجبة، فالضمير بحاجة إلى عُري كامل ودائِم ليتمكن من قول كلمته وإنجاز موقفه بلا وسائط ولا أقنعة ولا حجب. على الرغم مما يعكسه ذلك من مشاكل ومآسٍ وصعوبات قد تقود إلى التهلكة أحيانًا، على النحو التي يصفها عبد الصبور بقولِه «وتلك محنة»، إيمانًا منه بأن الأعصاب العارية تجعل الضمير أمام الحدث والمشهد والحال وجهًا لوجه، مهيَّئًا للاقتحام والمغامرة ودخول المعركة من لحظتها الأولى، بصرف النظر عن الخسائر المحتملة – وربما الأكيدة.

وينقل في الإطار تساؤل رجاء النقّاش نفسه وهو يستعيد هذه الصورة ويتمثَّل هذا الفضاء على نحو تأملي «وكثيرًا ما يتساءل رجاء.. العيب فينا أم في الناس أم في الزمن»، إذ يرشِّح ثلاثة احتمالات لتحمُّل مسؤولية الحال غير الطبيعية التي يعيشها المثقف، غربة المثقف (العيب فينا)، حجم الأمية وانحدار الثقافة واستِسهال وجود الإنسان في الحياة (في الناس)، إشكالية الزمن (أم في الزمن) وهي إشكالية قائمة ذات طبيعة فلسفية ونفسية واجتماعية وثقافية.

من هنا يخرج عبد الصبور لاستِخلاص النَّتيجة التي يشيِّدها في بناء صورة رجاء النقّاش بقوله «يحمل رجاء في قلبه الفجيعة دائمًا»، ولا شك في أن الفجيعة الدائمة في قلب رجاء تقدِّم صورة شعرية عميقة ومدهشة وحقيقية في آنٍ معًا، لكنها ترتفع بصورة رجاء الشعرية والواقعية لتبلغ مصاف الأنبياء، ولا سيما حين يستدرك على ذلك استدراكًا شعريًّا – فلسفيًّا بقوله: «ولكنه لا يبكي ولا يعلن بُطلان الكلّ، ولا يخاف»، إمعانًا منه في تكريس صورة النبي المشحونة باليقين والقوَّة والعرفان، على النحو الذي يتحوَّل إلى مخلِّص انطلاقًا من الانبثاق من بؤرة الفجيعة نحو رحابة الحياة «إن الفجيعة في قلبه تصبح حياة ومحبة وشهوة لإصلاح العالم».

بهذه الثُّلاثية الأسطورية التي يتحمَّل رجاء مسؤولية إشاعتها عبر قلب مشيَّد بالفجيعة (حية/ محبة/ شهوة لإصلاح العالم)، وهو ما اجتهد كلّ الأنبياء في فعله ورسمه على خارطة الواقع.

عاش رجاء كما يرى عبد الصبور – وهو معه في المركب ذاته – أجمل الثنائيات المتاحة وأخطرها وأعمقها وأندرها: «عاش رجاء كما عشنا جميعًا، موزَّعًا بين القرية والمدينة، وبين الثقافة والواقع، وبين الحلم والتجربة، وبين الرغبة والفعل»، ثنائية المكان وثنائية الفكر وثنائية الإبداع وثنائية الحسّ، في إطار من التعاشق والتفاعُل والإصْرار والاحتِشاد والاكتِظاظ، وصولًا إلى المعنى والجوهر ونداوة المفهوم في حراك الحياة.

في معادلة فلسفية وثقافية واجتماعية وشعرية في آن معًا يبلور عبد الصبور صورة لضمير رجاء «ولكنه – لأنه إنسان شريف – مهما كان لكلمة الشرف من معنى، لن يسقط في هوَّة اللامبالاة، ولن يتعالى إلى أبراج الترفُّع، لأن إنسانيته وشرفه يعصمانه»، فالشرف هوية الضمير الحيّ وآليته الإنسانية التي يتجنَّب بها هوَّة اللامبالاة وأبراج الترفُّع، ليظلَّ في نسق واحد مع الناس الذين يعمل

من أجلهم – ناظرًا ومنظورًا إليه، يتيح له فرصة الإحساس بهم ورؤيتهم عن قرب وتلمُّس معاناته ليغذّي فجيعته الدائمة باستمرار، تلك التي تحرِّك أبدًا مكامن الإبداع وتفجِّر ينابيع الحب وثِمار الكلمة.

ثم يتَّجه عبد الصبور في إطار تشكيله لصورة الضمير المنتج عند رجاء إلى مصدر تشكُّل هذا الضمير ومفرداته في رصيد الكتابة: «ومجموعة مقالاته، كلّ منها تحمل فكرة في الأدب وفكرة في المجتمع وفكرة في الخلق، ويجمع هذه الأفكار كلّها أن السُّلطان الوحيد عليها هو.. الضمير»، فالأفكار الثلاثية (في الأدب/ في المجتمع/ في الخلق) تؤسِّس – في مستوياته المُتراكِبة من الأرضي (المجتمع)، إلى الفضائيّ (الأدب)، إلى السماوي (الخلق)، نواة الضمير الخلاق المنتج القادر على وضع شهوته لإصلاح العالم موضع التنفيذ.

ليصل الشاعر الرائي (صلاح عبد الصبور) في ختام معاينته الشعرية والفلسفية والرؤيوية لضمير رجاء النقّاش إلى حاجة الوطن له «ونحن في وطننا العربي، نحتاج الكاتب ذا الضمير، لأن الضمير مثل البداهة لا يخطئ أبدًا، ويعرف طريقه دائمًا إلى الصَّواب»، وبعد كل هذا الرحيل الذي رحله عبد الصبور وهو يركِّز هذا الكلام في خارطة الثقافة العربية، تتجلّى رؤيته لرجاء النقّاش الذي كان ذلك الضمير الذي رآه عبد الصبور في حلمه الشعري ويقظته الثَّقافية على نحو يقينيّ وفعّال.

تنوُّع الصّورة السيرذاتية في مرايا الآخر

الشَّهادة الأدبية الغيرية في تجربة (رجاء النقاش) أخذت سبلًا وأشكالًا عدَّة في رسم معالم سيرذاتية هذه الشخصية الأدبية والثقافية، ويأتي هذا التنوُّع انسجامًا مع طبيعة الآخر الذي يقدِّم هذه الشهادة وكيفية نشاطه وقربه من تجربة النقاش، ولا شك في أن هذا التنوُّع – وعلى الرغم من حساسية الجانب الاحتفائي – يضيء عميقًا أكثر الجوانب إثارة وأهمية في شخصيته وتجربته،

كما أن تحليلها والوقوف عند مسارات رؤيتها يكشف على نحو واضح و جليّ محطات مهمة في الحياة والتجربة.

يذهب الناقد د.صلاح فضل إلى قراءة الوجه النقدي في شخصية النقّاش من خلال وقائع نقدية عُرِف بها وكوَّنت لدى فضلٍ هذه الشخصية النقدية المتميزة بقوله: «(رجاء النقاش) الذي تميَّز بنبوغه المبكِّر في مجال الكتابة النقدية، وهي عادة تتطلَّب نضجًا متمهلًا واستحصادًا بطيئًا، بهر قراءه بعين الصقر التي يمتلكها منذ صباه، فقد كان موهوبًا في اكتشاف المواهب الكبرى والتنبؤ بمستقبلها الواعد، سواء كان ذلك في الشعر أو الرواية، وليس أدلَّ على هذه المقدرة الفذَّة التي صدقتها الأيام من اسمي محمود درويش والطيب صالح وغيرهما»

أما الناقد د. عبد المنعم تليمة فيتَّجه إلى وصف المنهج النقدي الذي ترسَّمه النقّاش في قراءاته ودراساته النقدية، ويعترف له بالمعرفة الواسِعة في كل ما هو جديد لكنه استقراره على منهج بعينه مما يتفق وطبيعة شخصيته ورؤيته وثقافته، فيقول: «يصدر رجاء النقّاش في عمله النقدي عن الجوهري المشترك في تلك المقولات والأصول مع التزوُّد الدائب بالجديد في المذاهب والمناهج وطرائق التعبير، وهو – النقاش – على الحقيقة من أصحاب ما سمّاه الرواد (المنهج التاريخي الاجتماعي) الذي يعتدُّ بالنفسي والروحي والفكري ثمرات لعوامل تاريخية اجتماعية ثقافية، والذي يستند – في التطبيق والتعامل مع الأعمال الأدبية والفنية – إلى ذائقة جمالية مدرَّبة وتخليص الانطباعية من الذّاتية والهوى»

يعبِّر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في شهادته السيرية الثقافية لشخصية النقّاش عن حميمية عالية وانتماء حيوي لهذه الشخصية، إذ هو يتجاوز حدود الوصف ليدخل في محور سيرذاتي مشترك بينه وبين النقاش، فيقول: «لم يكن رجاء أول من يقرأ قصائدي الجديدة فحسب، ولم يكن هو الذي يرسلها إلى مجلة الآداب التي كان يراسلها في ذلك الوقت لتنشر فيها

إلى جانب قصائد صلاح عبد الصَّبور والسياب ونازك الملائكة ونزار قباني وكفى، وإنما كان رجاء أقرب من أحدِّثهم عن نفسي، وكنت أقرب من يحدِّثهم هو عن نفسه، وهو لا يقرأ قصائدي ويسكت، وإنما يقرأها للآخرين ويحدِّثهم عنها وعني، وهو يناقش وينبِّهني لما قد يجده فيها من سذاجة أو خطأ.»

ويمضي حجازي في هذا السبيل ليقرَّ ويعترف بفضل النقّاش على تجربته التي هي اليوم في طليعة تجارب الشعراء الروّاد في الشعرية العربية الحديثة؛ إذ يقول في هذا الصدد: «إنني أدين بالكثير لـ(رجاء النقاش)، فقد وضع يده على ما لم أعرفه في نفسي، وما لم يكن القارئ يعرفه وحده عني، ففتح لي طريقًا نحو الشعر، ونحو الناس، ونحو نفسي.»

الناقد د. جابر عصفور يعتقد في شهادته أن النقّاش ينطوي على الكثير مما يجب أن يقال في فتح ملف سيرته الذاتية الثقافية، ففيها الكثير مما يمكن أن يجيب على أسئلة العصر الثقافي العربي الراهن، مما لا يمكن لأحد آخر أن يختزنه، فيقول: «كم أتمنّى أن يجد (رجاء النقاش) ويجد أكثر المقربين إليه من تلامذته الوقت لأن يبوحَ (رجاء النقاش) بكل ما عنده وهو كثير، وكل ما يكتمه وهو كثير أيضًا، وسواء فعل ذلك أو لم يفعل فسيظل قيمة مصرية نادرة، وأستاذًا كبيرًا، أدين له وأبناء جيلي، فقد تعلَّمنا منه، ولا نزال نتعلَّم، الكثير الذي يملأ حياتنا معرفة متجددة، وإحساسًا نقديًّا مرهفًا، وخبرة أدبية من طراز رفيع.»

أما الشاعر خيري منصور فإنه يصف شخصية النقّاش بأنه من تلك الشَّخصيات النوعية المتميزة التي تشتغل في أكثر من مجال وتنجح دائمًا في المجالات كلِّها، وهو ما لم يعد له وجود في عصرنا، يقول: «إن رجاء ينتمي إلى سلالة معرفية قد تكون أقرب إلى الموسوعية منها إلى الأكاديمية، وإلى الغابة أكثر من الحديقة الدّاجنة أو النَّباتات الزجاجية، لهذا كتب تحت مختلف العناوين، وطرق أبوابًا تردَّد كثيرون من أبناء جيله في طرقها.»

الشّاعر والنّاقد عبد العزيز المقالح يقارب قضية سيرذاتية أثيرة في شخصية النقّاش، ولا سيما في الجانب الإنسانيّ المرتبط بالجانب المهني والثقافي بقوله: «احتفظت الذاكرة لـ(رجاء النقاش) بتلك الصورة لمثقف لطيف و ودود في حضوره الشَّخصي والإنساني كما في حضوره الصحفي والأدبي .»

الناقد د. أحمد درويش يعرض لواحد من أبرز الوجوه الإبداعية والمهنية في شخصية النقّاش، ألا وهو جانب المقال الأدبي الذي برع به وأصبح مدرسة فيه، وربما يعدُّ من أوضح وأبرز خصائصه الإبداعية، فيقول: «المقال الأدبي عند (رجاء النقاش) يمثل هذا النَّمط الحي في الكتابة الأدبية النقدية الصحفية في أرقى صورها، ويأخذ مكانه في تجسيده للحاضر الأدبيّ والنقديّ، وفي تمثيله للماضي عندما يواصل الزمن مسيرته محتفظًا من ذلك الحاضر بأفضل عناصر تمثيله، وهذا النمط من المقلات يقدِّم لقارئه (الحاضر أو المستقبل) نصًّا متكاملًا تتجاوب فيه المتعة مع الفائدة، والعناصر الآنية المتغيِّرة مع العناصر الثابتة الباقية، والمادة الأدبية التي توجد في الموضوع المدروس، مع المادة التاريخية والفلسفية والتراثية المنتمية إلى الفكر المحلي أو الإقليمي أو العالمي مع محاولة مستمرة لمزج حرارة الواقع الذاتية العاطفية، برصانة الحقائق الموضوعية وعلمية المزج بين العناصر الكثيرة، لا تبدو أمام القارئ إلا من خلال منتج متكامل يصعب الفصل بين عناصره المكوِّنة له، إلا إذا حاولنا إعادة تفكيكها، ومعرفة ما حاول الكاتِب أن يصنعه وهو يجمع الفسيفساء المتفرِّقة أمامه ليشكِّل منها لوحته المثالية .»

ويمزج القاص د. محمد المخزنجي في وصفه لشخصية النقّاش بين الجانب الإنساني والجانب الإبداعي النقدي، حيث إن شخصية النقّاش المتميزة يتراوح إبداعها وضرورتها بين الجانبين، إذ يقول: «ليس الامتنان الشخصي وحده هو ما يدفع كثيرًا من القلوب لحب (رجاء النقاش)، بل هو

الامتنان العام لكل تلك المباهج الروحية التي غمرنا بها كقُرّاء وكُتّاب، فهو ناقد كبير حباه الله بمواهب نادرة نلمح فيها ذكاء الروح والعقل معًا، وقدرة على التوصيل والتواصل عبر الكتابة لا يمتلكها إلّا آحاد في تاريخ الكتابة العربية، وهو في كل ما كتب يغمر قراءه بفيض من النّور الدّافئ يشي بسرّ رحمة جميلة أو جمال رحيم يتحلّى به قلب الكاتب، فتَصِل رسالة مباشِرة إلى الروح، وهل الأدب إلّا نشاط روحي؟! إنه كاتب يحبه الله حتّى يمنحَه هذه الهِبة النادِرة من الحساسية بالغة الرهافة والرؤى الثاقبة في اكتشاف الجمال والجميل، ثمّ إرسال ذلك كله بسلاسة رفيعة و ود بديع، لمن يواتيه الحظ الحسن بإدراك رسائل ذلك الرجاء المضيء .»

أما شقيقته فريدة النقاش فإنها تذهب إلى نوع من التحليل الفلسفي لشخصية رجاء الإشكالية والكثيفة والعميقة فتقول: «انشغل (رجاء) في كتابته وحتى في حياته اليومية بالأسئلة الوجودية الكبرى عن السَّعادة والرِّضا والتناغُم في هذا العالم، ولو أن أحدًا التفت إلى تدوين ما يقوله حتى في السهرات العائلية لخرج بكنز من الأفكار والرُّؤى الثاقِبة والحكمة المغلَّفة بحزن شفيف لأن الخلل القائم في هذه الدُّنيا بين الأقوياء والضُّعفاء يلوح كأنه قدر لشدَّة ثباته .» وتدعم ذلك الأخت الأخرى أمينة النقّاش لتقول: «عوَّدنا رجاء حين يبدأ النِّقاش في أي موضوع خاص أو عام، أن يكون حاضرًا بقوّة .»

ويحوِّل الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة الاحتفاء بالنقّاش من كونه شخصية فردية إلى ظاهرة لها وقع وتأثير على الجيل كلّه في قوله: «رجاء النَّقاش ليس مجرد اسم كاتب وناقد كبير يزهو به جيلنا، بل هو حركة ثقافية كاملة .»

يستعير الفنان الكاريكاتوري جورج بهجوري أصابعه الماهرة في الرسم الكاريكاتوري ليرسم لنا شخصية النقّاش بالكلمات القابلة للتصوُّر الكاريكاتوري حيث يقول: «وجه (رجاء النقاش) أقرب إلى شكل المربع أو

المكعب، إلا أنه ليس هندسيًّا بصفة سيمترية، لأن صعوبة الرسام معه أن نصف الوجه لا يقابل نصف الوجه الآخر تمامًا، وهو بالنسبة لرسّام الكاريكاتير بالذات لا يجد مجالًا للسخرية ولا حتى المداعبة، لأن الفكين غير منتظمين والوجه ليس له مفتاح للدُّخول إلى شخصيته، ولا يوجد حلّ سوى متابعة الروح الهادئة الصافية. كلامه همس وصوته له رنين عاقل، وانتظام في تسلسل الحديث وترتيب وجهة النظر إذا كانت تمسّ صميمَ عمله كناقِد .»

ويعدُّ القاص والروائي إبراهيم عبد المجيد شخصية النقّاش شخصية ملهمة ومحرِّضة على الحياة والإبْداع، ويربط بينها وبين القدرة على دفعه والكثير من كتّاب مصر إلى مزيد من الإبداع والتطوُّر حين يحسّون أنه بقربهم إنسانًا وناقدًا بقوله: «أقرأه فأحس بطمأنينة الغريب حين يعود إلى وطنه، وتتسع حولي الحياة وتصبح جديرة بأن تُعاش، وتتجدَّد طاقتي في الكتابة فما أعظم النقاد من نوع (رجاء النقاش) .. رجال نهضة بامتياز .»

ولو حشدنا هذه المقولات ورصفناها رصفًا خطيًّا متجانسًا ستتضح لنا صورة زاهية لرجاء النقّاش لا يمكن فهم شخصيته وتلمُّس سيرته من دونها، إذ إن هذه الشهادات الحيّة لم تكن لتطري هذه الشخصية وتحتفي بها احتفاءً خارجيًّا بحجم المناسبة والضرورة، فكل الذين نقلنا شهاداتهم هنا ممن أسهموا على نحو غير قليل بتشكيل الثقافة العربية المعاصرة، بما يجعلنا نأخذ آراءهم وشهاداتهم بمعزل عن المناسبة، ونعدّها تمثيلًا حقيقيًّا وحيًّا وجوهريًّا لحقيقة هذه الشخصية، بحيث يمكن أن تفسِّر جانبًا مهمًّا من جوانب السيرة الذاتية والثقافية والحضارة التي تنطوي عليها وتتمظهر من خلالها.

الفصل السادس

حياة في حوار:
أُنموذج السّيرة الذّاتية المُشتَّتة

مدخل

لا تتوقف أشكال السيرة الذاتية عند حدود أنواع معينة تتمتع بقدرٍ عالٍ من الصَّفاء النوعي والأجناسي، بل تتنوع بقدر تنوع الكُتّاب والأدباء والمؤلِّفين في التعبير عن ذواتهم وتجاربهم ومناطق مُتعدِّدة وكثيفة من حياتهم، على النحو الذي يسمح لنا بإدخاله في الفضاء العام للنص السيرذاتي وحساسيته المغامرة.

والحوار أحد أصناف هذا التعبير عن تجربة الذات في الحياة والثقافة والفكر والأدب والمجتمع، وبحسب نوعية الحوار والمُحاوِر والمُحاوَر وزمنيته ومكانيته وظروفه، لكنه في الأحوال كلّها إنما يعبِّر عن جوهر هذه الذات ورؤاها ومواقفها و وجدانها وضميرها السيرذاتي المتجوهر في حديثها.

الحوار المطوَّل والثري الذي أجرته الدكتورة أنطوانيت زحلاوي على مراحل مع الكاتب الموسوعي الدكتور (خالد محيي الدين البرادعي) وجاء بعنوان «حياة في حوار[*]»، يدخل في إطار من أطر السيرة الذاتية على النحو الذي قدَّمنا، وينطوي على قدرٍ مهم من انفتاح البرادعي الرحب والحرّ على فضاء هذا الحوار، بحيث حفل بأطياف خصبة من حساسية السيرة الذاتية وأنموذجها وقضاياها. ونلج المدخل هنا بما قدَّمته المحاوِرة من أفكار وقيم

ورؤى فيما يخصُّ جهدها في هذا الميدان، إذ تقول: «تولَّدت لديَّ قناعة لا يرقى الشك إليها عن وجود تيّار إبداعي له خصوصيته وفردانيته، اسمه التيّار البرادعي في الإبداع الشعري والمسرحي والفرعان هما من شجرة باسقة واحدة.» واستنادًا إلى هذه المساحة الواسعة التي أفردتها لعملها راحت تتصدّى لمهمة الحوار برؤية واضحة ومنهج معقول.

تقدِّم أولًا رؤيتها لمنتجه الإبداعي في مجال الشعر والمسرحيَّة الشعرية حيث يتميَّز البرادعي ويتفرَّد ويشتهر، فتقول: «القصيدة لديه تشبه القصة أو الحكاية بمتانة التركيب وتراصّ الصُّوَر وتتابع المقاطع. والمسرحية الشعرية لديه لا يشبهها إبداع آخر ولا حتى الإبداع الذي ينتسب إلى جنسها، وأيُّ مسرحية شعرية له تمتلك قارءها وتأسر متلقيها ثم تنام وتصحو في ذاكرته .» وهي رؤية شخصية لها تسمح لها بأن تقترب على نحو أصيل وحسّاس من شخصية المبدع وتجربته.

وفي إطار التميُّز والخصوصية تنظر إلى إقبال الباحثات الإناث على دراسة تجربته نوعًا من الخصوصية، إذ أحصت «أكثر من خمس عشرة طالبة جامعية كتبت رسالتها عن إبداعه إلى جانب الطلاب الذكور.»، كانت مثار اهتمام غير اعتيادي عندها قادها إلى تبنّي هذا المشروع «كل هذه الخصائص كانت وراء انجذابي إليه .»

ثم تصف ميدان العمل وشكله وفضائه – مكانًا وزمانًا وحدثًا – وطريقة بناء الاستحضارات، وما تراه من نتائج لعملها على الأصعدة الشخصية والأدبية والثقافية والمهنية، معبِّرة عن ذلك بقولها: «تعدَّدت اللقاءات، تارة في بيروت، وأخرى في دمشق، وثالثة في حمص، ورابعة في شتورة، ومرة في يبرود. وكان هذا الحوار. وعلى الرغم من كونه حوارًا يعتمد إجابات الدكتور البرادعي على أسئلتي إلّا أنه سيرة حياة بعد أن اكتملت وتعانقت فصوله،

ويمكن لأي طالب أو طالبة أو باحث أن يدوِّن سيرة البرادعي من خلاله. إذا صحَّ ما أقول أكون قد أسهمت ولو بجزء يسير بتعريف عشاق شعر البرادعي بجانب من حياته الشخصية. وهذا ما أنا جدّ سعيدة به. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الحوار الشامل انتهى مع نهاية عام ٢٠٠٣ فهو يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير .» ولعلّ وصفها لهذا الحوار بأنه يغطّي نصف قرن من حياة مبدع كبير مما يدخل في صميم التشكيل النصّي للسيرة الذاتية، ويجيب على بعض المهم من أسئلتها.

النشأة وفضاء التكوين الأول

لخَّص البرادعي نشأته في المكان والزمن والحدث بشبكة من التوصيفات المحددة التي يمكن بحشدها في سياق خطي واحد، التعرف على سيرذاتية التكوين الأول له وإدراك طبيعة وكيفية وحساسية هذا التكوين ومستوى تأثيره على شخصيته وسيرته.

يصف مكان الولادة على النحو الآتي:

ولدت في يبرود المدينة حاليًا والقرية سابقًا.

ويتوسَّع في الوصف توغلًا في عمق التاريخ والباطن الثري لمكان الولادة:

يبرود هذه موقع لتجمُّع سكّاني عمره مائة وخمسون ألف سنة والآثار التي استند إليها هذا التّاريخ ماثِلة ومُتواجِدة وبعضها مركون في متحف دير عطية وهو مئات القطع من الأدوات الحجرية.

ثم تَبدأ الصّورة السّيرذاتية بالتكوُّن والتَّجوهُر عبر الإشارة إلى انطِلاق الفضاء القرائي التقليدي الأول له:

في تلك البُقعة ولدت وأدخلني والدي إلى شيخ الكُتّاب حيث تعلَّمت قراءة القرآن الكريم وحفظت معظمه.

مُصورًا انعكاسات هذا الفضاء المدهشة على الماحول الاجتماعيّ الذي كان يرى في هذا الأفق التعليمي البسيط وكأنه أعلى درجات التحصيل:

وكان فرح والديّ لا يقدَّر آنذاك وكأن ابنهم نال إحدى الشَّهادات العالية. وبارك لي ولأهلي الأقارب والجيران. وكلما دخل علينا زائر كان يطلب مني قراءة سورة من القرآن الكريم ليتأكَّد من حفظي، كان هذا في عام ١٩٤١ إن لم تخنّي الذاكرة.

ويتمظهَر أوَّل خطوط الموهبة الكتابية في وقت مبكِّر نسبيًّا، لم يكن لا الزمن ولا المكان قادرين على دفع هذه الخطوط باتجاه التبلور والصيرورة:

إن الكتابة التي أقوم بها في تلك الفترة الكالحة كانت تتمُّ على أوراق مستعمَلة مكتوب عليها بالآلة الناسخة، كنّا نشتريها من دكّان السّمان في الحارة بثمن بخس ونكتب على وجهها الآخر. ولأنها مرحلة ما قبل الكَهرباء كنت أكتب وأنا في وضع السُّجود على ضوء قنديل يوقد بالكازولين تنبعث منه رائحة لا تحتمل وضوء باهِت شَحيح.

ثم تبدأ مرحلة التعليم المنظَّم التي يبرَع بها البرادعي براعته في التعليم الدّيني التقليديّ، على النحو الذي ينال رضى دائمًا:

دخلت المدرسة الابتدائية الوحيدة آنذاك في القرية. وكان تقدير المعلمين لي هو نفس تقدير الشيخ أحمد المغربي لي شيخ الكُتّاب.

يتطوَّر هذا المفصل السّيرذاتي في درجة أخرى يتقدَّم فيها في سلم الدراسة ويحصل على هدية لها معنى رمزيّ في حياته:

في الصف الثاني الابتدائي أهداني مدير المدرسة دفترًا صغيرًا ومشكولًا به قلم رصاص. ومكتوبًا عليه: هدية المدرسة إلى التلميذ النجيب خالد البرادعي.

لكنَّ فترة ما من حياته ظهرت وكأنها حدًّا فاصلًا في تحوُّل الحياة لديه إلى صورة واحدة قاسية التشابه، لفرط قلَّة التنوع والحيوية فيها:

أظنُّ سنين العمر كلها سواء ما بعد إنهاء خدمتي الإلزاميَّة في الجيش السُّوريّ.

أما رحلة العمل فإنها أكثر مفاصل السيرة الذاتية البرادعية قسوةً، لما انطوت عليه من صمّ كبير تحمَّله في سن مبكرة جدًّا:

قصدت الشام فعلًا وكنت في الثّالثة عشرة من عمري آنذاك والتحقت بمصنع أثاث.

يحشد الكثير من الصور المؤلمة التي كانت تحيط بفضاء هذا المفصل السيرذاتي الخطير في حياته وتجربته:

وسائط التنقُّل كانت محدودة والنقود التي أحصل عليها قروشًا محدودة مما حرمني من التنقل بين دمشق ويبرود لأنطوي انطواء السَّجين بين القراءة والتخيُّل والحزن والحِرمان.

ينتقل بعد ذلك إلى تصوير مفصل آخر يتعلَّق بجانب مهم من جوانب تجربته الشعرية، في سِياق الدفاع عن مثالب هذه التجربة وتبريرها:

إذا كان الصخب الموسيقي أو الإيقاع المرتفع في شعري والذي لم أستطع التخلص منه إلى الآن يعيبه بعض النقاد عليّ. فهو من مخلَّفات حفظي لشعر عمر بن الفارض.

وقد ظلّ المجال الورقيّ المرتبط بحساسية الكتابة الإبداعية حلمًا ثريّا، طالما غازل البرادعي حتى في أقل صورة أهمية:

عندما كنت أحصُل على جريدة أو مجلة أعتبر نفسي حصلت على ثروة.

يذهب أيضًا وفي سِياق تفسير جزء من الطبيعة الخاصة لتجربته الإبداعية

إلى الكشف عن معين مهم زوَّد تجربته بفهم خاص للأشياء والكتابة:

بدأت أطرق أبواب علم النَّفس وانجذبت إلى هذا العلم بشغف حيث قرأت كل ما توفر في مكتبات دمشق في تلك الفترة، وظلت علاقتي بعلم النفس وتياراته إلى الآن.

ويكشف أيضًا عن فيض الشِّعر الذي يشعره في مخيلته المعطاء:

كنت أحس أن الشعر يصل إلى إدراكي أو ذاكرتي أو وعيي كما يتحدّر الماء إلى مكان خفيض.

كما يكشف عن قضية مهمة في تشكيل البدايات الإبداعية التي عمل عليها، حيث إن الكتابة القصصيَّة والروائيَّة بدات لديه قبل الشعر:

بدأت بكتابة القصة القصيرة ونشرت بعضًا منها في أواسط الخمسينيات. ثم بدأت كتابة رواية طويلة لها شأن محزن في أعماقي. وكانت محاولتي الشِّعرية الأولى بعد هاتين الخطوتين.

فضلًا عن الكشف عن الروافد الأخرى التي أسهمت في تكوين شخصيَّته الأدبية وسيرته الإبداعية وطوَّرت رؤيته للأشياء:

كانت قابليَّتي لقراءة التّاريخ وبعض الدِّراسات النفسية والفلسفية لا تقاوم.

وبما أنه يعرف بأن الذاكرة هي المصدَر المركزيّ المموِّل للاسترجاع ولاستعادة السّيرذاتية، فإنه يَصِف هذه الذّاكرة الغريبة على هذا النَّحو:

الذّاكرة كِيان مُدهِش وعالِم مليء بالغَرابة والحيرة. فكيف نحفظ وكيف ننسى وكيف نتذكَّر ما حفظناه وكان منسيّا.

تمثِّل فترة الخدمة الإلزامية مفصلًا سيرذاتيًّا مهمًّا لذا فإنه يحاول وضعها في مسار معين من مسارات سيرته، ويروي عنها ما يجده مهمًّا في هذا السياق:

فرزت إلى فوج المغاوير في قطنا لأمضي سنتين كانتا من أكثر سنوات العمر

اكتسابًا للمعرفة وتدريبًا على تحمُّل الشدائد والمران على الصعوبات.

ومدى انعكاس ذلك على حياته الشخصية وصعوباتها وطبيعة المهمة الملقاة على عاتقه بعد ذلك:

قبل الخدمة الإلزامية توفّي والدي. وأنهيت خدمتي لأجدني مضطرًّا لإعالة أم وثلاث أخوات وملحقات أخرى.

لذا فإن تجربته في الغُربة للحُصول على ما يمكِّنه في تدبير شؤون حياته المعيشية، كانت مفصلًا حيويًّا آخر من مفاصل هذه السيرة:

أمضيت السنة الأولى في الكويت وكأني الصنم لم أقرأ حرفًا ولم أكتب حرفًا ولم أطالع صحيفة على الإطلاق. وكان ذلك الصمت ضروريًّا لاسترداد أنفاسي ولأقف على قدمي كما يقال.

أما الجانب الاجتماعي السّيرذاتي فإنه يذهب إليه بكل بساطة على النحو الآتي:

عُدت إلى الشام عام ١٩٦٥ وتزوجت.

واصفًا بعد ذلك الظُّروف الاجتماعية والحياتية والاقتصادية المرافقة لهذا الفضاء، قبل الانتقال إلى بيروت حيث اغتنت تجربته بذلك:

من وسَط عادي جدًّا. وبدأت أهدم بيتي القديم ورسمت مخططًا بدون معاونة أي مهندس وبدأت بإنجاز داري التي أقطنها. وأمضيت سنتين في بيروت كانتا غنيتين بترسيخ علاقات هامَّة في الوسط الأدبي.

غير أن مرارة العيش قادته مرَّة أخرى إلى خوض تجربة جديدة في الغربة، كان لها الأثر العميق من جهة أخرى في التكوين الثقافي والإبداعيّ:

«لكن العوز الماديّ ومتطلَّبات العيش وبناء البيت وهمومًا أخرى دفعتني للعودة إلى يبرود. وما لبثت أن استقرَّ بي الـمُقام في الكويت للمرة الثانية.

كان هذا الرَّحيل في أوائل عام ١٩٦٧. وما أن بدأت أتحسَّن ماديًّا وأشتري الكتب بشراهة كالجائع الذي أبصر مائدة عليها من أطايب الطعام.

لكنه ما يلبث أن يستعيد أنفاسه ليبدأ بتحدّي الزمان والمكان وتحدّي نفسه أيضًا، وهو يمضي في سبيل المعرفة والتعلُّم بكلِّ قوة وإرادة:

انتسبت إلى معهد لتعليم اللغة الإنكليزية. وكانت مكتبات الكويت على قلة عددها زاخرة بألوان المعرفة من الفكر الماركسي والفكر الغربي والفكر الديني وما تجدد تحقيقه وإخراجه من ذخائر التراث العربي والإسلامي.

يرافق ذلك مشروع قرائي عميق وحيوي عارف بقيمة ما يفعل، أسهم على نحو كبير في تطوير شخصيته المعرفية والإبداعية:

بالتأكيد لم يغب عنّي شاعر عربي واحد من طلائع الأوابد الجاهلية التي وصل إلينا وإلى تاريخ هذا اليوم. إضافة إلى قراءاتي الشعرية الأخرى التي تشمل جانبًا عريضًا من شعر شعراء الدنيا.

كل ذلك قادَ البرادعي إلى الانفتاح على مسارات الإبداع، ثم البدء بالكتابة المتطورة والنشر الذي وضعه في المسار الذي طالما حلم به:

في تلك المرحلة مرحلة السّتينيات. بدأت أنشر نتاجي الشعري في مجلة الآداب اللبنانية وفي بعض الصحف السّورية. وخاصة في مجلة المعرفة التي بدأت تصدر عام ١٩٦١ بدمشق. وبدأت علاقتي تترسَّخ مع صحف الكويت منذ سنوات السّتينيات.

ولا شَكَّ في أن هذه الإضاءات الاستذكارية الاسترجاعية بتشكيلاتها المتعدِّدة والمتنوِّعة التي تنتظم في سِياق واحِد تدخل قطعًا في عمق الكتابة السيرذاتية، حتى وإن جاءت استجابة لحوارية معينة ترتبط على نحو ما بالظُّروف الزمكانية الضَّيِّقة لفضاء الحوار، لأن الإجابات هنا إنما تعبِّر عن

رغبة سيرذاتية واضحة في الكشف عن جوانب مهمة وحافلة على هذا الصعيد من التجربة، التي إذا ما استبعدنا أنها كانت نتيجة لأسئلة خارجية من مُحاور خارجي، فإنها تدخل عمليًّا في صميم عمل الكتابة السيرذاتية، لما توافرت عليه من حسّ سيرذاتي في الكشف والتعبير والتَّصريح وتثبيت الحقائق التاريخية المرتبطة بالسيرة، من حيث النشأة الأولى والتكوين والتطور والتشكُّل، وكل ما يحيط بهذه المفردات السيرذاتية الأصيلة من فضاءات وقيم وحدود.

النَّشأة الثقافية وحساسية المكوِّنات السيرذاتية

قدَّم البرادعي صياغة مكثَّفة و واضحة لإشكالية النشأة والمكونات الثقافية التي صنعت تجربته، وشكَّلت المعالم الأساسية التي جعلته جزءًا من الوسط الأدبي والثقافي وفاعلًا – بعد ذلك – في المشهد ومؤثرًا فيه، وسجَّل في هذا الصَّدد الكثير من الفصول الزمنية والمكانية التي أسست مفصلًا جوهريًّا من مفاصل سيرذاتية تجربته الإبداعية، وكوَّنت الكثير من قناعاته ورؤاه تجاه الواقع والأشياء.

يتناول شخصية الشاعر (علي الجندي) بوصفه صاحب الفضل الأول في مدّ يد المساعدة له، بحيث يتحوَّل إلى شاهد حيٍّ على مطالع التجربة الأولى وجزء من حيوية التجربة السيرذاتية الأدبية:

لا بد لي من الإشادة بموقِف علي الجندي مني وتشجيعه لي فهو يختلف عن عشرات الزملاء الذين حاولوا إطفاء الشموع كافة في طريقي.

ومن أهمِّية علاقته بالشّاعر (علي الجندي) أنها كانت مرتبطة بأهم تجمُّع أنشئ في سوريا حتى الآن وهو اتحاد الكتاب العرب؛ إذ كان البرادعي مع الجندي من المؤسسين الأوائل لهذا التجمع الذي ما زال هو وطن الأدباء في سوريا:

أخبرني علي الجندي بفكرة تأسيس دار أو مركز أو تجمع يضمّ الطاقات

الإبداعية في سوريا وبعد أسابيع كنت إلى جانب النُّخبة الذين أسسوا هذا التجمع وأسموه: اتحاد الكتاب العرب.

ومن العلامات السيرذاتية الثقافية البارزة التي سجَّلها البرادعي في هذا السياق أنه أسهم في تأسيس منابر إعلامية ثقافية مهمة، لها اليوم حضور مهم:

أَسهَمت في تأسيس أكثر من صحيفة من أهمها القبس التي تأسَّست في أوائل السبعينيات وكنت واحدًا من مؤسسيها.

ويروي في نطاق سيرته الأدبية طبيعة التشكُّل الأول لحساسية العلاقات الثقافية والأدبية، ولاسيما حين اشتغل في الصفحات الثقافية محررًا أدبيًّا انفتح على المراكز الثقافية والأسماء الفاعلة في المشهد الثقافي العربي:

أقمت شبكة من العلاقات الجميلة مع المراكِز الثقافية ومراكز صنع الكتاب ومراكز الفعل الفكري على مستوى الوطن العربي. وكانت الصَّفحتان الأدبيتان الأسبوعيتان في القبس مركزَ استقطاب ثقافي هائل. لكني تركت القبس بعد سَنتين من تأسيسها أمام بعض المضايقات.

ويعرض لأول نشاط في سيرته الأدبية وكان من الأنشطة البارزة في حياة الثقافة العربيَّة حيث شارك فيه أشهر شُعراء الأمة آنذاك:

أول نشاط على مستوى قومي شاركت به كان في مدينة الموصل في العراق عام ١٩٧١ بمناسبة مرور ألف سنة على وفاة أبي تمام الطّائي.

ثم يعرض بعد ذلك للمشاركات الأخرى التي مثَّلت سيرته الأدبية الشعرية في هذا السِّياق:

دعيت في الأعوام ٧٢-٧٣-٧٤ للمشاركة في المربد. وكانت سنوات غنية تعرفت من خلالها على مجمل التَّيارات الشِّعرية العربية وعلى تيارات النقد المصاحِبة. وكنت أحد الـمُشاركين في المؤتمر العام للأدباء والكتّاب

العرب ومهرجان الشعر الـمُصاحِب له والذي انعقد في بغداد عام ١٩٧٥.

يتحدَّث أيضًا عن أول لقاء مع جمهور عربيّ بوصفه مُناسبة تاريخيَّة تستحق التَّسجيل في إطار السّيرة الذّاتية الأدبية:

كان أول لقاء لي مع عرب تونس أولًا وذلك في المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب الذي انعقد عام ١٩٧٣.

لكن ثمة انعطافة خطيرة تحصل في كسر حيوية هذا السِّياق الذي كان يسير في طريق إيجابي وحيوي ومثمر:

لكن فترة الراحة النفسية والمادية التي حققتها في الكويت لم تطل. ولعل قدري يريد لي دائمًا أن أعيش القهر والمعاناة. فصدر قرار يريد إبعادي سياسيًّا عن الكويت عام ١٩٧٦.

ويربط تجربته بتجربة التَّوحيدي نتيجة لما لقيه من معاناة على الأصعدة كافة:

من خلال أسفاري. لبنان. الكويت. وفترات مكوثي في سوريا أحسست أن معاناتي في كتاباتي وفي تدبير شؤون معيشتي أجزاء من حياة التَّوحيدي أو أن التوحيدي هو أنا من خلال معاناته.

وهو ما حدا به إلى استثمار هذه المُشابهة الشَّخصانية ليشتغل إبداعيًّا على تمثيل شخصية التوحيدي وتجربته، بوصفه صورة من صور تجربته الشخصية ذاتها:

بعد زمن كتبت قصيدة طويلة أسميتها: (رسالة إلى أبي حيان التوحيدي)، أنشأت فيها حوارًا معه وأفهمته أن العصور كلها عصر واحد متهدِّم مجنون يلغي الشُّرفاء من حساباته. وهي من قصائدي الطوال التي أرى فيها جانبًا من نقلة نوعية في شعري.

ويصف معاناته الكتابية في خلال هذه القصيدة، وفي خلال قصائده الطِّوال

التي تحتاج إلى تقمُّص عميق لحساسية التجربة التي يعالجها عبر الانفعال بها والغوص في أعماقها الباطنية، ليستجلي روحها وكنهها:

بكيت مرات خلال كتابة هذه القصيدة وأنا أبكي عادة خلال كتابة بعض القصائد الطوال. وأستطيع وضع علامات أمام القصائد المنشورة في شعري والتي بكيت خلال كتابتها.

يعرض أيضًا لقرار لجنة التحكيم الخاصة بجائزة البابطين حيث فاز فيها، ورأت هذه اللجنة ديوانه بوصفه أحد ملاحم العصر الحديث، مما يضيف إلى إحساسه بتفوُّق تجربته عنصرًا جديدًا يأتي عبر متخصِّصين نوعيين:

عندما فزت بجائزة البابطين عام ١٩٩٤ عن ديوان عبد الله والعالم الذي رأت فيه اللجان الـمُحكِّمة ملحمة من ملاحم العصر، كتبت صحف دمشق أخبارًا عن الجائزة والمدعوّين إلى المغرب لحضُور الاحتِفال المعدّ للجائزة لم تذكر اسمي ولا اسم ديواني الفائز بالجائزة.

ويُعالج مُشكِلة من أهم مَشاكِل التجمعات الثقافية في الوطن العربي ومدى تأثيرها على المجال الثقافي والأدبي العربي:

الحياة الثقافية عندنا وربما في أماكن أخرى، تخضع لمزاجية التجمعات أو الشِّلل. أنا لا أنتمي لأي شلَّة منها.

وينتهي في هذا المفصل المهم من مفاصل سيرته الذّاتية الأدبيَّة إلى إعلان الرغبة في تدوين سيرته الذاتية، لاعتقاده بخصبها وأهميتها وإشكاليتها، وكان يتمنّى أن يكتب ذلك على شكل رواية سيرذاتية، لكن القدر – للأسف – لم يمهله لتحقيق هذه الأمنية:

إذا أعطاني الله فضلة من العمر قد أكتب سيرتي الذاتية روائيًّا. وأظن أن ما مررت به من أحداث قادِر على تشكيل حالة روائية ممتازة. الحرمان والمعاناة والتوجُّه

العصاميّ. والطفولة البائسة والهجرة والأسْفار كل هذه الركائز يستطيع المبدع أن يحولها إلى رواية ضخمة. لكن متى وكيف هذان سؤالان لا إجابة عليهما في الفترة الراهنة. وإن كان كتاب الأيام لطه حسين يشجعني على خوض تجربتي التي ما زالت في الذهن.

يمكن وَصْف هذه الحلقة السيرذاتية في مسار النشأة- النشأة الثانية، التي حملت رؤية ثقافية وأدبية للفترة الراهنة التي عاشها وعايشها البرادعي، وسجَّل فيها الكثير من الرؤى والأفكار والقيم التي أسهمت إسهامًا بالغًا في تكوين شخصيته الإنسانية والأدبية والثقافية، لما حظيت به هذه الإشارات السيرذاتية من أهمية وقوَّة حضور وإجابات حيوية على الكثير من أسئلة الزمان والمكان والعصر.

إن هذه الشَّذرات السيرذاتية ذات البعد الثقافي الفكري والميداني تعكس منظورًا بالغ الأهمية في رسم صورة البرادعي، وتأسيس أنموذجه في الحياة والثقافة والسيرة، بحيث إن قراءتها بعمق يمكن أن تكشف عن حيوية شخصانية تدرك على نحو كبير وأساس حيوية المفاصل ذات الأهمية الكبرى في التكوين والتأسيس والتأصيل، فضلًا على أنها تؤكِّد قيمة هذه السيرة التي تنطوي عليها تجربة البرادعي، عن النَّحو الذي يغري مجتمع القراءة بالسعي إلى متابعتها والخوض في مياهها والرغبة العميقة في التعرُّف على حقيقتها.

المرأة: الوجه السِّيرذاتي الآخر للتجربة

للمرأة سحرُها الخاصّ وحضورُها العميقُ والشَّفّاف والضروري للغاية في كل تجربة إبداعيَّة، وهي الوجه الآخر للسيرة الذاتية بمجمل أنواعها، والمحرِّك الأصيل والمحرِّض الفاعل لكل أنواع التَّجارب في الحياة والإبداع، وقد هيمنت على أحلام البرادعي وشغلت أكثر الطَّبقات قوَّة وإشعاعًا في تجربته، وحظيت باهتمام شاسع في اعترافاته السيرذاتية وكتابته الإبداعية

وعلى المستويات كافة.

في آلية ترتيب أحلامه وتصنيفها كانت المرأة الحلم الأوَّل الذي تقدِّم بقية الأحلام، وذلك لفرط حاجته إليها وأهميتها بالنسبة إليه:

منذ البدء كنت أرتِّب أحلامي وأصنفها وفق حاجتي إليها، حلمًا عن المرأة التي سأضمها بين ذراعي. وحلمًا عن الشاعر الذي تعرض كتبه في واجهات المكتبات، وحلمًا عن الإنسان الذي يساعد الآخرين، وأحلامًا أخرى عن حاجات أخرى. وفي خضم انشغالي بالأحلام وتجديدها والزيادة عليها نسيت الزمن الذي أعيشه قهرًا واستلابًا وغربة وحرمانًا. وكان توجهي باستمرار نحو عالم داخلي أعيشه حلمًا وأحلامًا. والعالم الداخلي كما أصبحت أفسِّره فيما بعد أغنى بكثير وأنقى وأشف وأطهر من العالم الذي نعيشه بالفعل.

وربما كانَ الإحساسُ بالرُّجولة والفُحولة التي تتمظهر بها شخصية البرادعي العامل الأهم في توجُّهه الكبير نحو المرأة:

أنا لا تعنيني السِّنون ولا ركض السنين. لأني أقرر العمر الذي أحب أن أحياه. وأمارس حياتي بكامل أطرافها ونواحيها الرّوحية والجسديَّة والعاطفية والإبداعية كما لو أنني في الأربعين.

لكنَّ فهمه لقضية المرأة لا يتوقف عند حدود الفعل الإيروسي المجرَّد، بل يتعدّاه إلى الحسّ الإنساني المفعم بروح الفكر الإسلاميّ الذي يُعطي المرأة كامل حقوقها، على صعيد المساواة في الدفاع عن حرية الإنسان عمومًا:

دِفاعي عن حُرِّية الإنسان خُلاصة فكرية لإيماني بالإسْلام وما جاء به. والثقل الذي حملته للمرأة في شعري وفي مسرحي كان جزءًا من دِفاعي الإبداعيّ عن حرية الفرد الإنسان ذكرًا كان أم أنثى.

إذ تتجلّى المرأة وتحضر على نحو بالغ الأهمية في شعره ومسرحه كما يصرِّح بذلك، وهي تمثِّل جزءًا حيويًّا من فاعِلية صنع الأحْداث:

توسَّعت في استِحضار المرأة في شعري وفي مسرحي على السَّواء لتكون شريكة كفؤًا في صنع الأحداث.

وهي تتحوَّل إلى رموز وصُوَر وفضاءات متنوعة بحسب صيغتها في الحضور الشعري أو شعرنتها:

المرأة في شعري مُحاطة بأكثر من هالة وأكثر من وجه.

أما على صعيد المسرح فإنها تشكِّل حضورًا كبيرًا وأساسيًّا

حولت المرأة إلى صانع ومؤسِّس ومنشئ لأحداث الحياة في مسرحي الشِّعري والنثريّ على حدّ سواء.

ثم يطرح رؤيته الشخصية لمعاينة حُضور المرأة في الحياة والأشياء، وقدرتها على تموين الحسّ الإبداعي بالكثير من الرؤى التي تُضاعف من القدرة الإبداعية:

وطبيعة الشاعر كرجل تدفعه ليشعر بالدَّهشة أمام النِّساء اللَّواتي يَراهُنّ أول مرة، وتظل الدهشة التي تولد الإلهام أو تفتح الرُّؤيا إمامه مثيرة مادام بعيدًا أو محرومًا أو محرمًا من وعلى هؤلاء النساء.

ويتقدَّم أكثر في مساحة الوجود الأنثوي وقدرته على ضخِّ قدرات جديدة من الإبداع إلى الإحساس والوجود:

المرأة التي تُلهمني هي متواجدة في ذهني، إن المرأة التي أحسَّ نحوها إحساسَ التشهّي تكون مِفتاح الرؤيا لإبداع شعر الحب.

لم يكتف البرادعي بالأدْوار التقليديَّة المعروفة التي أخذتها المرأة في نصوص الكُتّاب والمُبدعين، بل سعى إلى صَوْغ أدْوار فاعِلة وحاسِمة لها في

أعماله:

نقلت المرأة من أدوارها الزُّخرفية أو التَّزيينيَّة أو الشَّهوانية إلى أدوار المشاركة الفاعلة في توتُّر الأحداث ومشهديات الصراع، فتحولت إلى فاعل أساس في كل أحداث مسرحياتي.

تثير هذه الإشارات السّيرذاتية عمق الفهم والحب الذي يكنُّه البرادعي للمرأة، بوصفها حبيبة ومُلهمة ومشاركة حقيقيَّة في صنع الأحداث، فضلًا عن سطوتها على الذات في أنموذجها الإنساني في الحياة، وأنموذجها الأدبيّ والثقافيّ في عالم الإبداع، على النحو الذي يمكن قراءة شخصية البرادعي السّيرذاتية أفضل قراءة من خلال هذا الوعي، الذي عبَّر عنه بشأن موقفه و وجهة نظره من الـمَرْأة، ودرجة انشغاله بها على صَعيد التجربة معها، أو التمنّي والرَّجاء حيث الحلم والحِرْمان، إلى الدَّرجة التي بدت المرأة وكأنها المفتاح الأول والأخصَب والأكثر حيويَّة وخطورة في تجربة البرادعي السّيرذاتية.

فَضاء المزرعة وتجلِّيات الذّات في الطبيعة

المكان في تجربة البرادعي جزءٌ لا يتجزَّأ من سيرذاتية التجربة الحيوية والإبداعية، فهو يتعامَل مع الأماكن بوصفها حيوات لها القدرة على التمظهر إنسانيًّا في ظل الحُضور الـمُبهر للإنسان، وقد خَصَّ مزرعته التي صاغ أنموذجها بنفسه على النحو الذي شكَّلت مفصلًا مركزيًّا من مفاصل تجربته في الحياة والإبداع. إنّ فضاء المزرعة تحوَّل عند البرادعي إلى حياة كاملة يتنفَّس فيها خصوصيته وفرادته وعزلته، فهي على هذا الأساس الجزء الأكثر فاعلية في أنموذجه السيرذاتي والأكثر تدخُّلًا في صوغ شخصيته الأدبية والفنية:

أنا أعيش منفردًا في مزرعتي معظم الوقت. وفيها أقرأ أو أكتب. ويفرحني كثيرًا أنني أنجزت فيها جُملةً من أعمالي الأدبية التي أعتزُّ بها.

ففي هذا الفضاء تنمو كلّ حيواته نموًّا ماديًّا وروحيًّا، وتتغذّى موهبته

وحياته على ما فيها من صفاء وانفتاح وصدق وألفة، بحيث لا يمكن قراءة البرادعي وتقصّي ملامح تجربته السيرذاتية من دون قراءة فضاء المزرعة:

إن المزرعة تحوَّلت إلى مُتمِّم نفسي وصفاء روحاني لي وأنا أتجوَّل بين أشجارها ومسارب المياه فيها، وأنظر إلى شجرات الحور الباسِقة التي غرستها بيدي وأضحت الآن في السماء على ارتفاع ثلاثين مترًا. وهذا إحساسي تجاه الأشجار الضخمة التي غرست غراسها منذ بضعة عشر عامًا بيدي.

كما أنها أضحت الملاذ الوحيد الذي يقضّي فيه معظم أوقاته بمعية حزنه الأزلي الذي رافقه من فترة الطفولة البائسة، على النَّحو الذي تبدو فيه العلامات الثلاثة المركزية في رؤية البرادعي هي (الحزن/ المزرعة/ الوحدة) ممثلاً حقيقيًّا لسيرته الذاتية:

الحُزن الذي سكنني في طفولتي البائسة ظل يرافقني حتى تغلغل في شعري. فحتى شعر الحب الذي أكتبه مغسول بماء الحزن، فأنا شبه وحيد الآن في مزرعتي التي أمارس فيها عطائي.

إذن فَضاء المزرعة هو الفَضاء الأقرب إلى روح البرادعي وحياته وتجربته في الإبداع، على النحو الذي يمكننا أن نَعدَّها أحد أهم المفاصل المكانية – ماديًّا وروحيًّا وإبداعيًّا – في تجربته السّيرذاتية.

فضاء الشِّعر: فضاء الذات والتجربة

يحظى الفضاء الشعري في تجربة البرادعي بأهمِّية قصوى تقترن عميقًا بتجربة الحياة ذاتها، لذا فإن البرادعي خارج فضاء الشعر لا وجود له وتجربته في باطن شعريته هي ذاتها تجربته في حياته. وبما أن البرادعي يكتب نوعي الشعر، الموزون المقفّى وشعر التفعيلة فهو يبدي رأيه في هذا المضمار لأهمية ذلك:

لا أجد تناقضًا بين الحالين ما دمت موجودًا برؤياي وببصمتي وبصورتي وبفرادتي في كلا الشِّعرين، بل أجد أن ثراء الشعرية العربية و سعتها وقدرتها على الاستمرار والتطور هو هذا الخصب النبيل الذي يستطيع الشّاعِر المجيد الـمُعاصِر أن يفيدَ منه. بدون أن ينزلق للسير على آثار أقدام الشعراء السابقين في حال كتابة الموزون المقفى. وعلى الشّاعِر الـمُعاصِر الذي يكتب شعره الموزون المقفى أن يظلَّ متيقظًا لهذه الحالة. كما عليه أن يتيقَّظ من الانزلاق في الاسترسال إذا كتب قصيدة التَّفعيلة. حتى لا يرتمي في النَّثرية نَتيجة ترهل القصيدة بين يديه. وأضيف أن تجربة شعر التفعيلة أطوَع وأكثر سعة لكتابة المسرحية والحكاية الشِّعرية والمطولات ذوات التركيب الدِّرامي. التي أصبحت تشكل بصمة الشِّعرية المتقدمة لدى الشعراء المُجيدين. وكل هذه الألوان خضت غِمارها وطرقت أبوابها، وأرى أن إفساح المجال أمام التجارب التي ذكرتها قد أغنى الحركة الشِّعرية الـمُعاصِرة وأخرجها من رتابة البعد الواحد.

ويُقارِب الشِّعر بوصفه أحدَ أعظم وأهم المنجزات الإنسانية في التاريخ:

ليظلَّ الشِّعر من أهم وأعظم المنجزات الإنسانية تخيلًا وجمالًا ومتممًا نفسيًّا.

ويتناوَل موضوع التجريب بوصفه أهم ما يجب أن تتحلّى به شخصية الشاعر ليستطيع أن يحقق له منجزًا مغايرًا:

لأن التجريب هو هاجِس الشاعر الذي يوحي إليه باقتحام المجاهيل لإبداع التجربة البكر.

إذ هو يتجاوَز حدود المغايرة الفردية ويُسهِم في إغناء المشهد الشعري الذي هو بحاجة دائمة إليه:

وأعتقد أن رَغْبة الشّاعِر المُعاصِر بارتياد التجريب ستغني المشهد الشعري

بما يفتقد إليه.

ويبدي رأيه ببعض المقولات التي يطلقها بعض أصحاب المشاريع الشِّعرية الجديدة، فيقول في مقولة الشعر الصافي:

وما يسمى بالشِّعر الصافي هو ثرثرة عمياء صماء خرساء لأن الكتابة التي لا محرض لها ولا مُسبِّب ولا حافز ولا قضية تقف وراءها تعني الفراغ.

ثم يتدخَّل أيضًا في قراءة أعماله ويصف روحها من الداخل وكأنه يسعى على وضع سير ذاتية لبعض أعماله عبر الشخصيات التي يتناولها:

فعبد الله في هذه الملحمة أو الديوان الملحمي مهان معذب مسحوق مسجون حينًا هارب حينًا يبحث عن ذاته في الأحلام وبين الطُّيور وبين الأزاهير وبين المخلوقات العجائبيَّة وحتّى بين الجن والمخلوقات النّورانية وأي قارئ لهذا العمل الذي وصف بالفرادة والخصوصيَّة لا يستطيع انتزاع شخصية عبد الله من ذاكرته.

وله موقفه المهم من التراث أيضًا وله في ذلك فلسفته كذلك:

لعل تعلُّقي بالتراث والموروث الشعري من أهم أسباب نجاحي في الإبداع الشعري والدرامي ولا أستطيع أن أتصور شاعرًا يمتلِك أدوات الإبداع وهو مجتث من ماضيه ومقطوع عن تُراث أمته.

وتمثِّل قضية فلسطين جزءًا مهمًّا من الفعالية الإنسانية والإبداعية للبرادعي فيعبِّر عنها بوصفها مفصلًا حاسمًا في شخصيته وسيرته:

فالجُرح الفلسطيني هو جرح ينزف من خاصرتي هذا هو التعبير الذي شكل هاجسي الإبداعي منذ البداية ومن هذا الهاجس استغرقني الجرح الفلسطيني حتى أنه لم يغب عن أي إبداع أنجزته شعرًا مسرحًا نقدًا مقالًا.. إلخ ولا يخطر على ذهني أن أكتب شعرًا أو مسرحًا أو ملحمة بعيدًا عن الجرح

الفلسطيني وتداعياته.

وله وجهة نظر في النقد على المستوى الأكاديميّ والثقافيّ العام:

النَّقد الذي أؤمن به وأرى فيه فاعلية تحريض للإبداع هو الثقافة المعمقة التي تواكب الشعر وتضبط حركته وترسم له رؤى جديدة.

تحتشِد هذه الرؤيات السيرذاتية التي تتمحور حول فَضاء الشعر بوصفه فضاء الذات والتجربة، لتؤلِّف صياغة ما للآراء والقيم والاعتبارات والصِّيغ التي يشتغل عليها البرادعي في صَوْغ أنموذجه الإبداعي، إذ قارب فيه أهم المنعطفات والمراكز الداخلة في متن عمله الإبداعيّ، بوصفها عناصر ومرجعيات تشكِّل رؤيته وحَساسيته للأنموذج، وهو يعبِّر على نحو ما عن طبيعته السيرذاتية في تلقّي الأشياء والتفاعُل معها ومقاربتها، بحيث تتمثَّل شخصيته وقيمة حضورها في العمل والإبداع.

الأنا السّيرذاتية في شخصيات المسرح

يعترف البرادعي اعترافًا أدبيًّا لافتًا ومعبِّرًا بأن الكثير من الشخصيات التي رسمها في مَسرحياته تأخذ من شَخصيته وتَجربته السّيرذاتية الشيء الكثير، وهو اعتراف مهم يكشف عن حقيقة توزُّع الذّات الإبداعية بأنموذجها السيرذاتي في الأعمال الأدبية، لكن البرادعي يفصِّل ويعيِّن الشَّخصية التي تحمل همَّه وأنموذجه السيرذاتي في كلّ شخصية من شخصيات مسرحياته.

فيصرِّح تصريحًا سيرذاتيًّا واضحًا ودامغًا بشأن معظم مسرحياته بأنه موجود فيها على نحو أو آخر، وسنحشد كل هذه التصريحات في سياق واحد لكي نرى إلى أيّ حدّ كانت شخصيته وتجربته السّيرذاتية داخلة في تجربته المسرحية:

بدءًا من هذه النقطة أقول لك إنني أنا دمّر في مسرحية دمر عاشقًا، لست نسخة عما كتبته في الـمَسرحيَّة تلك بل رسمت لدمر صفات أراها بذورًا

كامنة في أعماقي من العشق العميق إلى الحُلم الكبير بتغيير وجه الحياة من أجل خير الناس وسعادتهم. فلم تكن شخصية دمر هذا البطل الأُسطوري العظيم هي أنا لكني حمَّلتها ما أحبه من الخصائص النقية. ورسمت من حولها بعضًا من الأحقاد التي تلتف حول مسيرتي الإبداعية. من هنا يستطيع الناقد أن يكون دقيقًا أو صادقًا إذا قال إن البرادعي مُتواجِد في هذه المسرحية في مسرحية جودر والكنز أدخلت كثيرًا من المضايقات والإحباطات التي تعرضت لها في مسيرتي أدخلتها في سلوك جودر، وكنت أتخيَّل نفسي في شخصية جودر

في جودر جوانب منّي لكن لا أستطيع رؤية جودر بكامل خصائصه وسلوكه في المسرحية كما أرى نفسي. إنما هي خيوط من شخصيتي أدخلتها في نسيج تلك المسرحية التي لا أنسى تفاصيلها

في مسرحية حصان الأبانوس أدخلت بعضًا منّي من إشكالياتي النفسية والروحية والشهوانية في شخصية ذي الخِلصة الملك اليمانيّ بطل المسرحية الأول الذي تفرعت عنه الشخصيات الكبيرة صانعة أحداث المسرحية. وأذكر جيدًا كيف أسبغت على ذي الخِلصة صِفات أحس بوجودها في شخصي: ٢٨٣

في مسرحية الوَحش كنت أنا سلمان الشّاعر الذي يغنّي أحزان المدينة المنكوبة في مسرحيَّة المؤتمر الأخير لملوك الطوائف استدعيت الأمير يوسف بن تاشفين ليحمِل أحلامي وآمالي وتطلُّعاتي إلى المستقبل

في مسرحية أسفار سيف بن ذي يزن كنت أنا سيف اليزني الأمير المُحِبّ والمحبوب الذي اكتشف ذاته من محاولة التغييب والتَّغريب ورسم حضوره الحادِّ في ثورته على الظلم والتجزئة

في مسرحيات الشيخ بهلول الأربع حمَّلت الشيخ بهلول هذه الشخصية المنكوبة والمهزومة. حمَّلتها معاناتي وكل ما لاقيته من الـمُضايقات

والارتكاسات ومحاولات الإخفاء والتعتيم والتشويه
في مسرحية السَّلام يحاصر قرطاجنة كنت أنا الشاعر القرطاجني الذي يتحرَّك حول القصر الملكي وينشد شعره التحريضي المعرض الرافض لما يدور بين رجال الحكم
في مسرحية الزهرة والسيف كنت أنا محمد الأخ الأكبر لهشام والذي تحمَّل أعْباء الأسرة كما تحمِل هُموم الآخرين وترجم مَواجعهم.

تَتجلّى الأنا السيرذاتية تجليًا واضحًا وأكيدًا في كل مسرحيات البرادعي، من خلال هذه التَّصريحات الميثاقية التي تعبِّر فيها عن مدى انعكاس شخصيته وتجربته الذاتية السيرية على شخصيات مسرحياته، وبذلك فإنه يَعترف بأن الصِّفة الموضوعية التي يجب أن تتسم به الأعمال الدِّرامية خاصة ليستَ قاعدة دائمًا، فضلًا عن أن البرادعي مهموم بوضع تجربته السيرذاتية في كلّ أعماله:

إنني أنا دمّر في مسرحية دمر عاشقًا/ وكنت أتخيَّل نفسي في شخصية جودر، في جودر جوانب مني/ في مسرحية حصان الأبانوس أدخلت بعضًا مني، من إشكالياتي النفسية والروحية والشهوانية في شخصية ذي الخلصة الملك اليماني/ في مسرحية الوحش كنت أنا سلمان الشاعر/ في مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف استدعيت الأمير يوسف بن تاشفين ليحمل أحلامي وآمالي وتطلعاتي إلى المستقبل/ في مسرحية أسفار سيف بن ذي يزن كنت أنا سيف اليزني/ في مسرحيات الشيخ بهلول الأربع حمَّلت الشيخ بهلول هذه الشخصية المنكوبة والمهزومة. حمّلتها معاناتي/ في مسرحية السلام يحاصر قرطاجنة كنت أنا الشاعر القرطاجني/ في مسرحية الزهرة والسيف كنت أنا محمد الأخ الأكبر لهشام.

وفي ذلك جُزء من التعبير الحَقيقي عن فَلسفة الكتابة الإبداعية ومنهجها ورؤيتها ومقولتها، التي يرى البرادعي أنها يجب أن تُترجِم تجربة الذّات وما

ترتبط به من ماحول اجتماعي وثقافي و وجودي:

أصبحت في سنوات لاحقة لا أفكِّر بأي جُزْء أناله من إبداعي، لأني أترجم ذاتي وأرسم مواجعي وأغنّي أحلامي، وأترجم جراح أهلي. كذلك كنت عندما بدأت في سنين سابقة لا أبحث عمن يكتب عنّي. أي لم أكن عاشِق النُّجومية والاستِعراض كما يفعل البعض ومعظم الآخرين.

إن هذا الحضور الاستثنائي لأناه السيرذاتية الشخصية في مسرحياته إنما يعكس قوَّة انفعاله بتجربته، وحجم المعاناة القاسية التي مرَّ بها، بحيث لا يكون بوسعه استِلهام تجارب الآخرين في عمل مسرحي يفترض فيه الابتِعاد عن الذّات، لكنه كما يفعَل في قصيدته الغنائية فإنه يفعل في مسرحياته، إذ ينشغِل في تعبيريته الأدبية فيها بتجربته الشَّخصية التي أضحَت تتوافَر على عُمق وكَثافة وخِصْب، على النَّحو الذي يكون بوسعِها أن تشغَل جميع تجربته الأدبية بأنماطِها كافة، حتى في حلمه الذي لم يتحقَّق في كِتابة رِواية كان سيسخِّرها لخدمة سيرته الذاتية ويحوِّلها إلى رواية سيرذاتية.

المَسرح الشِّعري: الأنموذَج التعبيريّ الأرقى عن الشَّخصية

يتعالى المسرح الشِّعري في تَجربة البرادعي ليقف في مقدمة الانشغال الإبداعي للتجربة الـمُركَّبة، فهو لديه الأنموذج التعبيري الأرقى الذي يشعر معه بأنه يُظهر حساسيته الشخصانية التي تمثل على نحو ما سِيرته الإبداعية، التي يحلم بتأسيسها وتقديمها إلى المشهد الأدبي والثقافي والفكري.

دافع البرادعي عن شخصيَّة الـمَسْرح الشِّعري بوصْفه الأقرب إلى روحه وطبيعته ورؤيته وحَساسيته السيرية، لذا فقد حشد الكثير من الأدلَّة العلميَّة والفنيَّة والنَّوعية لإقناع الـمُتلقّي بضرورة الـمَسرح الشِّعري وتفوُّقه على المسرح النثري، على الرَّغم من أنه مارسَ النوعين معًا وبنجاح، لكنّ ثمة رؤية حضارية يعتقدها البرادعي وراء تشبُّثه المصيريّ الكبير بكتابة المسرحية الشعرية:

لكن أرى أن الشِّعر أكثر ضرورة في الـمَسْرح كلما اشتدت الفوضى وتهافتت وسائل التواصُل. المسرح الشعري لغة صحيحة وصور منتقاة وارتفاع عن الثرثرة.

وهو يسعى في أغلب مسرحياته الشعرية إلى تمثيل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، مما يتولَّد عنه هدف تربوي وأخلاقي ورؤيوي فضلًا عن الهدف الفنّي والجَماليّ والثقافي، إذ يصف الشخصيات التي يتناولها عادة بـ «الشَّخصيات المتفرِّدة»، وهو يمعن في ذلك إيما إمعان لتحقيق الرؤية المبتغاة من وراء ذلك. فهو يعنى عناية بالغة بالشخصية التي ينتقيها على نحو تتمثل فيه شخصيته في حلمها المثالي، ويشتغل على شحنها بأكبر طاقة درامية ممكنة وكأنه يتحدث عن شخصيته هو وعن تجربته هو، بحيث تبقى هذه الشخصية متلبثة في ذاكرة التلقي بصورة بالغة التأثير والأهمية والخطورة والحساسية:

في كل عَمل من أعمالي المسرحية شخصية لا تنسى ولا تستطيع ذاكرة المتلقي قارئًا كان أو مشاهدًا أن تتجاوزها، بقدر ما تنغرس فيها كنمط إنساني متفرد بخصائص هي الخصائص التي أبحث عنها على المسرح العقل لتكون محاور من أجل التغيير والتطوير.

وهو يعتقد في هذا السياق أنه مقصِّر بحق سيرة تجربته في الإبداع المسرحي ومنه المسرحي الشعري بالذات، وينبع هذا التقصير من الإحساس العميق بأهمية هذا المفصل الإبداعي الحيوي من مفاصل تجربته، والتِصاقها الوَثيق بروحه وتطلُّعه الفني والجمالي والحضاريّ نحو الذّاكِرة والتاريخ والشَّخصيات التي يرمي إلى التواصُل معها والتَّعبير عن شُموخها وحيويتها في مسرحِه الشعري:

شاءت ظروف ترحُّلي ومشاركاتي الأدبية في عدد من الأقطار والمواقع الفكرية والفنية أن أتحدَّث بإيجاز عن تجربتي المسرحية والمسرحية

الشعرية بالتحديد.

يستعيدُ هنا رأي الفيلسوف الدكتور (زكي نجيب محمود) وهو ينصحه للمضي قُدُمًا في هذا المسلك التعبير الراقي، بعد إذ رأى ملامح التعبير الدرامي حاشدة في شعره الغنائي، على النحو الذي يكون جديرًا به التوجُّه إلى هذا النوع التعبيري الشعري الدرامي واستعادة بهائه المفقود منذ عُصور، وفي هذه الاستعادة ما يوحي باعتِماد هذا الراي كحُجَّة فنِّية فلسفية من رجل ذي باعٍ في الفلسفة العربية المعاصِرة، يرى على نحو حضاريّ بضَرورة ذلك:

عُدتُ بعد أيام لأسأل فيلسوف الفكر المُعاصِر: لماذا نصحني أن أكتب المسرح الشعري بالذات. فقال: لأن بذور الدرامة الشعرية نابتة حتى في قصائدك القصار. أ لم تر إلى الحسّ المشهدي، والسرد الحكائي، وكيف أن قصيدتك تنقل مشهدًا لقارئها؟ وكأن مفردات قصيدتك خطوط وألوان في لوحة حيَّة ناطقة؟

دفعه ذلك إلى التوجُّه إلى هذه الشخصيات الأثيرة التي خَلَّدها في مسرحياته الشعرية، ليحقق في أنموذجه المسرحي الشعري الطابع الشعبي الجماهيري الذي ينقل المسرحيَّة من حيِّز المسرح إلى ساحة الجماهير، بالطريقة التي يحلم فيها البرادعي بأنَّه هو الآخر يتحوَّل إلى بطل شعبيّ عبر تجسيد هذه الشَّخصيات وإعادة إنتاجها في دراماه الشعرية:

كأي كاتب في العالم قديمه وحديثه راودتني فكرة استلهام هؤلاء الأبْطال العالِقة صورهم في مخيلة الجماهير. لأسقط شيئًا من الحلم وشيئًا من الأمل عليهم.

لقد ذهب البرادعي إلى شِعر الـمَسرح بعد وعْي هذه التَّجربة في الشِّعر العربيّ والشِّعر العالميّ، ودرس نجاحات وإخفاقات هذا المسرح على نحو عميق ليتخلَّص من السَّلبيات ويطوِّر الإيجابيّات، وينجَح في بناء مسرح شعريّ

متميِّز عبر استثمار طاقات شعر التَّفعيلة الأكثر مرونة في السِّياق الدِّرامي:

اخترت الصِّياغة الشِّعرية لمسرحيتي ولا تهمّني المُصطلحات السّائدة بكثير أو قليل. ولم يكن خَوْض هذه الـمُغامرة ارتجالًا هيِّنًا أو مُجازَفة أوليَّة. فقد جربت المسرح النثريّ وتركت حتى تاريخ بدء المسرحية «دمر» الشِّعرية خمس مسرحيات نثرية بعد أن تركت عشرات القصائد المركَّبة ذات النفس الدرامي. التي تعتمد أكثر من صوت. وهي التي أعتبرها البداية لكتابة مسرح الشِّعر وكنت قد وقفت ولزمن غير قصير على مجمل الأخطاء التي ارتكبها المسرحيون العرب في نتاجهم الشِّعري الـمَسرحيّ. فحاولت تحاشيها جهد ما أستطيع مستفيدًا قدر الإمكان من تجاربهم، وتجارب كتّاب الـمَسرَح العالميّين الذين تمكَّنت من قراءة نتاجهم. وشعر التفعيلة أقل تعقيدًا في الكتابة المسرحيَّة - تلك بديهة يعرفها من عانى - وفي أكثر من دراسة منشورة لي ناديت كمجرِّب بالاتِّجاه لكتابة المسرح الشِّعريّ.

إن ارتباط البرادعي بهذا النَّوع من الشعر بعد أن هجره معظم الشعراء المعاصرين - إن لم نقل كلهم - يعدّ خصيصة نوعية في تجربته الإبداعية، بوسعها أن تسم سيرته الذاتية الإبداعية بميزة لا يتوافر عليها سواه، بالرغم من كل الاعتراضات على هذا النوع من الكتابة في زمن انحسرت فيه قراءة الشعر أساسًا فكيف بالمسرح الشعري؟

الأنموذج الشخصاني الثقافيّ والرؤيويّ الذي تمظهرت فيه الشخصية البرادعية في كل مستوياتها الإبداعية والسّيرذاتية، تنتمي على نحو ما إلى التُّراث، فهو يستقي من التُّراث الملامح الأكثر مركزية من شخصيته ورؤيته للُّغة والفنّ والأشياء، وربما من دون الاستدلال بالتراث - قيمةً ورؤيةً وشخصيةً وثقافةً وإبداعًا - لا يمكن فهم تجربة البرادعي و وضعها في إطارها الصَّحيح، وعلى صَعيد المسرح الشِّعري يعترِف بأن نكهة التُّراث ومزاجه

وفضاءه وروحه تتجسَّد على نحو عميق في تجاربه المسرحية الشعرية:

أمام حالة الإشباع التّاريخيّ خاصَّة والتراثيّ عامَّة. أرى نفسي باستمرار أسيرًا لمواقع وأحداث وفواصل تاريخية لا تمحى من الذاكرة، لأنها تحوَّلت بالأصل إلى نسيج حضاري ودم ثقافي لا يفصل تحت ضغط أيّ ظرف عن شخصيتي الأدبية. وانسجامًا مع هذه الحال، وكما تتدفَّق أحيانًا قصائدي مطعمة بالنكهة التراثية، كذلك وجدت نفسي أقدِّم نصوصًا مسرحية لا تستطيع أن تربطها بحادث تاريخي معين. بل تستطيع أن تشمَّ منها عبق الماضي وترى في بنيتها الفنية كسارا من أحداث التاريخ.

وهو ما يمكِن أن يحقق الطُّموح البرادعي لتحقيق مسرح عربي له هوية خاصة وفضاء خاص، بوسعه أن يجيب على أسئلة البرادعي الذاتية في الفن والثقافة والحضارة والسيرة، وعلى أسئلة الواقع العربي ومستقبله في آنٍ معًا.

أرى في المسرح الشعريّ الخطوة الصَّحيحة نحو مسرح عربيّ له بصمته وهويته.

يُفيد في هذه التجربة الكثيفة من مُمكِنات القصيدة الحديثة وتقاناتها وعناصرها المرنة ومنجزاتها على الأصعدة كافة:

إن القصيدة الحديثة قدَّمت لشُعراء المسرح، ليونة الحوار، وسلاسة الأسلوب، وتطوُّر اللغة، وشفافية الصّورة، وهدوء الإيقاع وفجَّرت قدرة اللغة على الوصول.

ينبِّه في هذا السِّياق على خطورة الاستجابة القُصوى للتُّراث في هذا المجال والانسحاق تحت وطأته، لأن ذلك سيُسهم في سلب شخصية الكاتب وإضعاف روحه الذاتية وإلغاء حضوره، كما جرى لتجربة الشاعر أحمد شوقي حين تألَّق التُّراث في مسرحياته وغابت شخصية شوقي ورؤيته الشخصية:

المسرح الشِّعري العربي المعاصر في نصوصه القليلة يتوكَّأ على التراث لإبراز زخم الهمّ المعاصر، ولا يدخل الماضي، وينسى نفسه فيه كما فعل شوقي عندما سيطرت عليه قدسية التراث، فنسي فيه ذاته وخرج عن معادلات عصره: ٣٨٧.

ويهاجم في هذا المجال اللجوء إلى اللهجات العامية المحلِّية للتعبير عن تجربة الحياة في المسرح، لأنها تنطوي على روح تذهب باتجاه التقسيم والإظلام وسلب العرب فضاءهم الـمُشترك بلغتهم الفصحى، وهي رؤية تنطوي على فضاء سيرذاتي يرتبط بتجربة البرادعي القومية ذات النفَس العروبي الـمُستقلّ:

اللهجات المحلية شريكة كُفْء في ترسيخ التقسيم، وحارس أعمى يُطفِئ المَصابيح بين الأقاليم، ورَسول سُوء يُحوِّل الثقافة إلى ثقافات.

يركِّز أيضًا في السياق ذاته على قضية الهوية بوصفها تعبيرًا حيًّا عن الشخصية ورؤيتها ومسيرتها في الحياة، على النحو الذي تمثِّل جزءًا من أجزاء السيرة الذاتية:

إنَّني منذ البدء وعيت مسألة التفرُّد وقضيَّة الهوية، فجاءت صياغة الأحداث في مسرحي فعلًا يتم في مواقع الأحداث نفسها. وليس على خشبة المسرح. وهذا ما حرصت على تحقيقه منذ تجربتي الأولى: دمر عاشقًا.

ويسعى في ختام حديثه عن تجربة كتابة المسرحية الشعرية وخصوصيتها النوعية، إلى تسجيل سيرة تكوُّن الـمَسرحيَّة في ذاته الـمُبدِعة، والـمَراحل التي تقطعها في مفاصل التجربة الإبداعية لكي تستوي بشكلها النِّهائي بعد مخاض درامي وشِعري عَسير، ينتهي إلى مَسرحية شعريَّة تشكِّل جزءًا من السيرة الإبداعية للبرادعي:

مُعظم مَسرحياتي الشعرية تكوَّنت في الذِّهن على مراحل بعد العثور على

الرؤيا الأولى، أو الخط الدِّرامي الذي تنسج أحداث المسرحية من حوله حتى النهاية. لكن خاصية القلق التي تبلع الكاتب. تستولي عليَّ في البَدْء. فتتشكَّل النَّواة الأولى للمسرحية قصيدة تعتمد الحوار أو السرد أو تحتمل الحِسّ الحكائيَّ. ومعظم مسرحياتي الشِّعرية العشرين تأسَّست قصائد أولًا. ثم لا تلبث القصيدة أن تنسى لأنَّها ليست قادِرة على احتِمال الفِعل الدِّرامي. لتبدأ تَأْسيس الدِّرامة.

وبذلك يكون هذا المفصل الإبداعيّ الـمُهم من مفاصِل تجربة البرادعي صورة حيَّة ومركزية من صُور تجربته في الثِّقافة والإبداع والحياة معًا، بوصفها الأنموذج التعبيري الأرقى والأعلى عن حَساسية الشخصية البرادعية وخصوصيتها.

النَّقد الذّاتي: إعادة تقويم سيرذاتي

ينطوي النَّقد الذّاتي والـمُراجعة ذات القَصْدية العالية لطبيعة الشخصية وانشغالاتها على رؤية سيرذاتية، تتضمَّن صياغة الأنموذج الشَّخصاني على النحو الذي يتمنّاه ويرغب به ويسعى إليه، لذا فإن توجُّه البرادعي هنا إلى نقد المسيرة الشخصانية والأدبية يرمي إلى الوصول بالسّيرة الذاتية في أنموذجها الشَّخصاني إلى مرحلة يرتاح لها وتستجيب لرؤاه وطموحاته.

ففي سِياق إعادة تقويم تجربته الشِّعرية على صَعيد تقديمها بالشكل اللائق للمتلقّي حين تماثَلت لتنشر كلية في مجموعة كاملة يقول:

عندما جمعت أعمالي الكامِلة في بضعة عشر مجلدًا حذفت أكثر من ثلث شعري وكنت سفّاحًا بحق نفسي. ولا أعرف سرّ الهاجس المقلق الذي يلاحقني باستمرار بعد كتابة كل قصيدة. حتى إنني أحذف مقاطع من القصيدة بعد نشرها. وأعيد النظر بصياغة بعض قصائدي بعد نشرها في الدوريات أو في الدواوين. ولا أستطيع التخلُّص من هذه العادة التي يراها

البعض سيِّئة، ولا أحس بعطف الأب على أولاده حيال دَواوين، كما أسمع هذا التعبير من كثير من الشُّعراء. وكل قصيدة عندي قابلة للتَّعديل.

وعلى صَعيد الانشِغال بالنَّوع الشِّعري و وعي تقاناته في ضوء تجربة الشعرية العربية، فهو يراقب أنموذجه على النحو الذي يجب أن يكون فيه متفردًا لا يلتقي فيه مع تجارب سابقة، يتحول فيها إلى مقلِّد، يقول:

أُحاول باستِمرار عند كتابة الموزون المقفى أن لا أنزلق إلى المواقع التي تحركت فيها جياد شُعرائنا السّالفين.

ولا شَكَّ في أن هذه الخصيصة الذاتية تنعكس على رؤية سيرذاتيَّة في النَّظَر إلى تاريخ الإبداع الشَّخصي وذاكرته، فالمنتج الشِّعري للشاعر هو ذاكرته الإبداعية وسيرته الفنية التي ترسم المناخ الحضاري للشخصية، لذا فهو مسؤول مَسؤولية مباشرة عن كل كلمة شِعرية وحرف شَعريّ ينتسب إليه، ويمثل جزءًا جوهريًّا وأساسيًّا من مقولته في الحياة والجمال والأشْياء، بحيث عليه أن يعتني بها المفصل السيرذاتي الإبداعيّ من مفاصِل حياته لأنه سيقرأ يومًا ما على هذا الأساس.

الكتابة للصغار: استظهار حلم الطفولة

ظلت الكتابة للصغار هاجسًا مقلقًا لكلّ الشعراء والقصاصين والكتّاب عمومًا، وهي تمثِّل عادةً تجربة في غاية الأهمِّية والخُصوصية، لكونها تعبِّر على نَحْو أو آخر عن حساسية الشخصية المبدعة وطبيعة نزعتها الإنسانية وانشِغالها بالآخر النَّوعي (الطفل)، في مفصل يعدّ الأهم والأخطر من مفاصل سيرة الإنْسان على الـمُستويات كافَّة. ولا شكّ في أن البَرادعي نَظَر إلى هذا الموضوع نظرة أصيلة تنبع من إحْساسه بأنه طفل دائمًا، لذا فإن حلمه بالكتابة للأطفال لا يتوقف عند حدود الكتابة الـمُجرَّدة، بل يحلم بتقديم موسوعة للطفل العربي تضمُّ كل الفُنون الإبداعيَّة التي يمارسها، من أجل أن يرى روح

شَخصيته تتمظهَر من خلال ما يكتُب في هذا الميدان:

أحلم بأن أصل إلى الأفق الإبداعي الذي ألمحه بعيدًا عنّي. لأقدِّم ما يَسْتعصي عليَّ الآن من شعر مُتفرِّد ومَلاحِم أرسُم خُطوطها البيانيَّة منذ سنين ومسرحيات وقصائد وحكايات شعرية لم أسبق إليها. وفي مُفكرتي أسْماء ومَلامح مَسْرحيات شعرية كثيرة جدًّا إضافة إلى دراسات فكرية أرجو أن أكون متفردًا فيها لأنني باستمرار أبحث عن كتابات لا سابقة لها في النقد، حتى لا أكون إضافة تراكُمية إلى تراثنا الهائل، وكم أتمنّى أن أطوِّر تجربتي الإبداعية بالكتابة إلى الصغار سواء كانوا أطفالًا أو يافِعين، هذا حلم أجهد نفسي وأكدُّ من أجل تحقيقه، وأتمنّى أن أقدِّم موسوعة للطفل العربيّ فيها المسرح وفيها السَّرد الحكائيّ الشِّعري وفيها القصيدة.

ففضلًا عن الجانب المهنيّ الإبداعيّ السّاعي إلى التميُّز والتفرُّد الذي يسعى إلى إنجازه في سياق تحقيق حلم الكتابة الجديدة في هذا الميدان، فإن الكتابة للصغار عند البرادعي إجابة عن سؤال الطفولة الذي لا يني يتحرَّك بقوَّة في الدّاخل الإبداعي، ويرسم له الصورة التي يتمنّى أن يرتفع بها للتعبير عن توقه إلى هذا العالم من جهة، ولتحقيق جزء من التعويض النَّفسي والرّوحي عن طفولة ظلَّت غافية في سلَّة أمنياته.

الفصل السّابع

أنثوية الشهادة الأدبية وسيرنة التجربة

مدخل

تنحو الشَّهادة الأدبية منحى سيرذاتيًّا في التعبير عن خصوصية التجربة الإبداعية وطبيعتها وكيفية تشكُّلها، وحين تكون هذه الشهادة أنثوية تأخذ حيِّزًا أكبر من الخصوصية والتمركز حول التجربة وفيها ومن خلالها، فالشهادة الأدبية الأنثوية محكومة دائمًا بسلسلة من المصدّات والتابوهات والمُحرَّمات، بفضل طبيعة التشكُّل الأنثوي الخاضع في مجتمع ذكوري عميق الذكورية – تاريخًا وراهنًا – حتى وإن تعلَّق الأمر بالإبداع الأدبي. إذن الشهادة الأدبية الأنثوية تنطوي على الكثير من الإشْكالات التي قد لا تتيح لصاحبة الشهادة التعبير عن رؤيتها برحابة وثقة وراحة، من دون الإحْساس المشوب بالتوتُّر بتأثير هذا الإرث الضاغط الذي قد يوجِّه الشهادة نحو الدفاع عن الأنموذج أكثر من التعبير الحرّ عن خصوصية التجربة وفضاء الرؤيا. من هنا يتوجب علينا تلقّي الشهادة الأدبية الأنثوية استنادًا إلى هذا المعيار الثقافي والفكري والتاريخي البالغ الأهمية، والنظر إلى حساسية الإشارات والعلامات الواردة في الشهادة على أنها تحتمل ثُنائية الدِّفاع عن الأنموذج (المصيري)، فوق الإشكالات التَّقانية والفنية والحيوية في التجربة – موضوع الشهادة.

الشَّهادة الأدبية الأنثوية في هذا الإطار – وانطلاقًا من هذا المفهوم – تتدخَّل على نحو عميق في مدار السّيرة الذاتية ومدارجها – ربما – أكثر من الشَّهادة الأدبية الذكورية، لفرط تركيزها وضغطها على التجربة من ناحية تمثيلها للسّيرة الحيوية والإبداعية للأنثى – الإنسانة والمبدعة –.

وإذا ما احتشدت مجموعة من الرؤى الأنثوية في مسار تعبيريّ واحد، وتشتغل بأفق مشترك ضمن فضاء إشكالي متماثل، فإن الجدوى من قراءتها في هذا السِّياق يمكن أن تتحصَّل على قيمة إنتاجية أعلى، ويمكن أن تعبِّر بمجموعها عن رؤية سيرذاتية واضحة المعالم من خلال أخذ الشهادة الأدبية بوصفها دالًّا سيرذاتيًّا في هذا المضمار.

لا شك في أن التنوُّع الذي حظيت به الشهادة الأدبية الأنثويَّة – موضوع الرَّصد – شكَّلت حضورًا وتنوعًا وتمظهرًا مهمًّا، بوسعه أن يوضِّح حساسية الأزمة السيرذاتية للمرأة المُبدِعة في مجتمع لا يعترف بالأنثى المبدعة، ولا يعدُّ الإبداع من شغل المرأة، على النحو الذي انفتحت هذه الشهادة/ السيرذاتية (الحيوية والإبداعية) فيه على الكثير من القيم والرؤى التي تصلح للمعاينة والتبصُّر والاستنتاج. إن التنوُّع والانفتاح الذي شهدته هذه الشهادة من ناحية التعدد الأجناسي الإبداعي بين الشِّعر والسرد، من شأنه أن يتيح فرصة الإطلالة القرائية على علاقة النوع الأدبي بحساسية التجربة وطبقاتها، فضلًا على علاقة النوع الأدبي بحساسية التجربة وطبقاتها، فضلًا عن علاقة ذلك بالمساحة الضيقة المتاحة للأنثى المبدعة في مجال التعبير الشعري.

فوضى الأنا وأنوية الفوضى

تنشغل الأنا السيرذاتية عند الشاعرة (حمدة خميس) بطبيعة المكوّن الشعري لشخصيتها الإنسانية والإبداعية، وتبدأ في صياغة شهادتها منذ الطُّفولة والتعلُّق الساحر بالشعر بوصفه الفضاء الذي يشغل العقل والوجدان

في مرحلة مبكِّرة من مراحل السيرة:

لا أتذكر تمامًا كيف أحببت الشِّعر دون غيره من أجناس الكتابة ربما هي القِراءة الغَزيرة التي استغرقتني منذ صبا باكر جدًّا.. ربَّما سحر الكلام حين يكون شعرًا وأنا كنت كالمأخوذة في حضرة الشِّعر ربما هو جدي لأمي الذي كان يجلسني في الأماسي وأنا بعد طفلة ويروي لي حكايات الشعر.

الشِّعر إذن هو الأقرب إلى حساسية الروح والتشكُّل الأدبي عمومًا، وبفعل التأثيرات المحتملة القادمة من طبيعة الشعر ذاته من جهة، والمصدر المموِّل لهذا التأثير (جدّي لأمي) من جهة أخرى، على النحو الذي انقادت فيه الذات السيرذاتية نحو (سحر الكلام حين يكون شعرًا) ليؤثِّر في الكيان ويبذر أولى المكوِّنات الإبداعية في الذات.

ومنذ البدء تنشغل الذات بالعمل على الاستجابة لسحر هذا المُكوَّن، واختراع أساليب تمويهية تحصل من خلالها على فرصة التطلُّع نحو هذا العالم، وكانت القراءة هي الجسر الأول والضروري الذي يصل الذّات بفضاء الإبداع الشِّعري وحقوله الساحرة، ولا سيما حين تكون – حتى القراءة الأدبية – من المَحظورات، بحيث لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الاستجابة للصوصية سرية تتيح لها فرصة اللقاء بالكِتاب:

الكِتاب الذي كنت أخبئه تحت الفراش حتى يغرق البيت في نوم ساذج عميق، لأخرجه من مخبئه السري وأقرأ على ضوء فانوس ضئيل حتى الصَّباح يقظة الجميع.

إن هذه المُعاناة لبلُوغ متعة القراءة تمثِّل على نحو عميق محنة التشكُّل القاسية التي تتأتّى أولًا من كَوْن الذّات الباحثة عن متعة المقروء هي أنثى، لذا فكلّ هذه الإجراءات والاحترازات التي تقف حاجزًا أمام التطلُّع نحو فضاء الثقافة والإبداع تخصُّ المرأة وحدها، لأن المجتمع الذكوري لا يؤمن بأن

الثقافة هي من أعمال المرأة، على النحو الذي يجعلها تلجأ إلى القيام بفعل لصوصي تام السرية للتوصل بالثقافة والإبداع.

يشكِّل هذا الاستذكار رؤية موضوعية ثقافية لعلاقة الذات السيرذاتية بالمجتمع، والطبيعة التي يمكن أن توفِّر المناخ الملائم للاستجابة لنداء الروح وتوقها إلى القبض على جمرة الإبداع مهما كانت النتائج، ويظهر (الكتاب) بوصفه الآلة الممنوعة التي تتمرأى في شاشة الكلام السيرذاتي بوصفها العلامة التي تصل الذات بحلمها.

لم تنجح السرية في الحُصول على المعرفة والمتعة والاطلاع على الفضاء الواسع حسب، بل أسهمت في صياغة أنموذج الشَّخصية بوصفها مكوِّنًا نفسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا، قاد الذات المتطلِّعة نحو حساسية إنسانية خاصة:

تلك السرية جعلت لي مزاجًا صامتًا وميلًا للعزلة والاختزال في الحديث، ولأن الشعر اختِزال للغة وتكثيف سِرّي للدلالة، بينما السرد تكثير للغة وكشف معلن للدلالة.

إن المزاج الصامت، والميل للعُزلة، والاختزال في الحديث، هي مكوِّنات شخصية بالدرجة الأولى، لها علاقة بالطَّبيعة والكيفية التي يمكن أن تكون فيها (ذات) هذه الشَّخصية في مساحة العمل الاجتماعي والإنساني، فضلًا عن مساحة العمل الإبداعي والفني. ولا يتوقف التأثير على صياغة الأنموذج الإنسانيّ الشَّخصاني وهو يتمثَّل بهذه المُواصَفات فقط، بل يتجاوَز ذلك إلى التوجُّه نحو جنس أدبي بعينه وهو (الشعر)، إذ إن الخصائص التي تكوَّنت بفعل التَّأثير (اللُّصوصي السِّري) للحُصول على الكتاب، عمَّق على نحو ما التوجُّه المبكِّر نحو عالم الشعر وفضائه.

إن التشبُّث بأي معنى مُتاح ومُمكن من معاني الحرية كان سلاحًا مشرعًا لتكوين رؤية ذاتية شخصية تتلاءم مع صورة الداخل الرافِضة، إذ تحتشد في

الباطن السيرذاتي نزعة التمرُّد على العقم السائد لتحرير الذات من أسرها، وفتحها على فضاء الانطلاق غير المحدود، لذا جاء مفهوم «القراءة الحرّة» ضمن هذا السياق معبرًا لتجاوز الحدود والتوصل بسيرة ثانية تبدأ صورتها من خلال القراءة الحرّة:

ولم يكن التفكير العقيم حكرًا على العائلة فالمدرسة تمنع أو تقلِّل من شأن المطالعة الحرة، وربما أنها كالأسرة تعتبرها عبثًا ومفسدة.. لكنهم ربما كانوا على حق فقد (أفسدتني)! المطالعة الحُرَّة إلى اليوم، حين نبهتني إلى مَعنى «المطالعة» بوصفها اطلاعًا على معرفة لم تسن قوانينها مسبقًا من قبل القائمين على السُّنن، وانتباه إلى أن «الحرة» تعني الحرية في الخروج على المناهج السّائدة والأعْراف السّاكنة والمفاهيم المُستبدَّة، فمنذ الابتدائية إلى اليوم كانت القراءة هي مربيتي ومُرشدتي إلى صِراط يأبى أن يستقيم وفق مَساطِر السَّلف والجُموع! أما الفضل في شغفي بالقراءة فقد كان يعود إلى ثلاث شخصيّات، وإذاعة: أخي إبراهيم، وخالتي فاطمة، ومديرة المدرسة، وإذاعة الشرق الأدنى!

إن تكبير صورة هذا المجال «الحرّ» يعني حجبًا واضحًا لأية صورة أخرى تمكَّن من التوصُّل بالحرية المفقودة، على النحو الذي تأتي فيه مفردة «الحرّة» وقد اكتسبت حجمًا أكبر كثيرًا من حجمها الطَّبيعي على الرَّغم من أهمِّية القِراءة في تَشكيل الوَعْي المُبكِّر وصياغة أنموذج الشخص صياغة ثقافية مفارقة، لكنّ تأكيد حساسية الاستعادة على إبراز هذه المنطقة بسبب أنها المنطقة الوَحيدة التي يمكن أن تلتقي فيها الأنثى هنا بشيء له علاقة بالحرية والتصرُّف الحرّ، ومحاولة الانتِقام من الحَجْر والحَجْب والمَحْو الذي تتعرَّض له الشخصية الأنثوية في كل النماذج الحيوية الأخرى. تدعم ذلك باستحضار معزِّز آخر يرفع شأن الأنثى في مجال القراءة والاطلاع، ويحظى في الوقت ذاته بدعم

النَّسق الاجتماعي لأنه يقف على النَّقيض من «القراءة الحرّة»، فقراءة القرآن وحَفْظه كان من السياسات الاجتماعية الدينية التي تحرِّض عليها البيئة لارتباطها بالأخلاق والقيم الدينية التي تربى عليها النسق ونشأت كل قيمه على أساسها، فكان لا بدّ للأنثى أن تستغل هذا المجال القرائي لتبرع فيه من جهة توثيق العلاقة من النسق الاجتماعي المهيمن، والتوصُّل من جهة ثانية بعالم القراءة السّاحِر والحُرّ:

ولقد عزَّز دُخولي (المُطوع) شأن كلِّ الأطْفال في ذلك الزَّمن اتِّقاني القِراءة حتى أنني ختمت القرآن الكريم في زَمَن لا يتجاوَز الثَّلاثة أشهر، وأنا أتذكَّر الآن الطَّقس الاحتِفالي الشعبي للطفل الذي يختم القرآن.. وما زالت ذكرى المطوعة عائشة (رحمها الله) تنبض في ذاكرتي.

ولا شكَّ في أن «الطقس الاحتفاليّ» يشكِّل محرِّضًا آخر للطفل الذي تفتقر حياته إلى الطقوس التي يجد فيها ذاته، فكان أحد الوسائِل التي شدَّت الطِّفلة الشّاعرة إلى هذا الفضاء الطقسي لتحقيق أكثر من غاية. إن هذه المُغامرة السّيرذاتية المتعلِّقة بالكتاب الحرِّ غير المدرسي تحوَّلت في هذا المجال السيرذاتي إلى لعبة، تكتشف فيها الذات الباحثة عن الحرية قدرتها على الإيهام كوسيلة من وسائل الانتصار على المحيط النَّسقيّ المُهيمِن:

وكانت طريقتي في القراءة تتسم باللصوصية! كنت أخبئ الكتاب عن أعين العائلة تحت الفِراش، وإذا رآه أحدهم ادعى أنه كتاب مدرسي مستغلةً أميتَهم.

فشبكة الدوال المؤلِّفة للصورة السّيرذاتية «طريقتي/ اللصوصية/ أخبئ/ أدّعي/ مستغلَّة أميتهم»، تتضافَر من أجْل أن تفتَح مساحة حريَّة مُعيَّنة صاغها عقل طفولي مبدع ينطوي على منهج ورؤية في تحرير فضاء ما لحريته الشخصية. على الرغم مما سببه ذلك من تخريب صحي كان ثمنًا غاليًا لحرية تجلَّت فيما بعد بشخصية شاعرة:

وقد سببت لي تلك اللصوصية التهابًا حادًّا في عيني اقتضت سنوات من العلاج وما زلت أعاني من حساسية مزمنة في الأجفان بسبب الأدوية.

بما يكشف عن عمق المأساة التي تجعل من أثمان البحث عن مساحة حرية صغيرة باهضة، وتسهم في صوغ إشكال للشخصية لا يمكن البتّ بنسيان ما آلت إليه وهي تنظر فيما بعد إلى هذا النسق الذي حرمها من جزء مهم من صحِّها، والكيفية التي يمكن أن تنعكس به هذه الرؤية على التصرُّف والسُّلوك والتقويم. ويأتي التشبُّث بهذا العالم كونه العالم الوحيد المختلف الذي يشعر صاحبه بالحرية، فيهمل العوالم الأخرى التي تتسع لها الطفولة لأنها نسقية وليس فيها أي حسّ مطلوب بالتمرُّد من لدن شخصية باحثة بطبيعتها عن المختلف والمُغايِر الذي يتَّسع لطبيعتها:

لأن القراءة كانت هي عالمي الحقيقي المدهش الرحب العميق ولم أكن أجد متسعًا بسببها للعب والشغب كما كانت الفتيات في عمري.

إذ إن العبارة المحتشدة بسلسلة نعوت منتقاة تؤسس شعرية خاصة وأنموذجية لعالمها «عالمي/ الحقيقي/ المُدهش/ الرحب/ العميق»، وترفده بكل ما هو مُتاح من مَعاني الحرية لتأسيس عالم صغير وكبير في آن معًا. ثم تسعى إلى التوصل بأي فضاء بوسعه أن يعزِّز مجال الحرية ويفتحه على فضاء أوسَع، من أجل تحقيق هذا النزوع الجارِف نحو مستقبلٍ مُختلِف:

تلك الإذاعة كانت من روافِدي الثَّقافية الهامَّة.. كانت برامجها المسائية تتنوَّع بين الأدب والفن والموسيقى والتُّراث العربيّ والعالميّ.

وربَّما كان تمرين الجسد على العمل بصيغة أو أخرى مجالًا آخر من المجالات التي تعبِّر فيها الشخصية عن متنفَّس حرٍّ، تلتقي فيه بجزء من حريتها في العمل الإبداعي والخُلُق المختلِف الذي تتمظهر فيه معالم التفرُّد الشخصانيّ على نحو ما:

ثم تعلمت أنواعًا أخرى من العُلوم اليدويَّة حتّى أصبحت وإلى اليوم جزءًا من هواياتي المُتعدِّدة، إلى جانب الزِّراعة والبِناء ونحْت الدمى من الفاكِهة والخُضار وفن «المكرامية»، ولعل هذه الهوايات مُجتمعة إلى جانِب القراءة أثرت في تجربتي الشِّعرية ومنحتني حبًّا للحياة والفن وفتحت أمامي أفقًا أكثر اتساعًا في دفتي الكتاب التي تنحصر حياة أكثر المثقفين العرب بينها، المرحلة الثانوية كانت امتدادًا للمرحلة الابتدائية وقد قرأت أغلب ما احتوته مكتبتها. ومن طرائف الذِّكريات في المرحلة الثانوية أنني كنت أرتدي نظارة شمسية دائمًا بحجة حماية عيني الملتهبة وكنت أضلِّل بها المعلمة في الفصل، حتى لا تعرف أنني أسترق القراءة في كتابي المفتوح داخل الدُّرج، وبسبب النظّارة الشَّمسية السَّوداء لقبتني زميلاتي بـ «طه حسين». لكن متى بدأت كتابة الشعر؟ لا أدري ربما في حلم النوم وليس في يقظة الحلم، ففي ذات ليلة من تلك المرحلة حلمت أنني كتبت قصيدة طويلة عمودية وجميلة كما ظننتها في الحلم، وحين استيقظت دوَّنت ما تذكرته منها في دفتري المدرسي ذي الغلاف الأحمر الذي يحمل شعار مكتبة أوال وقد ضاع في مسار الترحُّل الطَّويل.. ولم أدرك حينها أن عقلي قد تنبَّأ لي بهذا الطريق الصَّعب والجميل.

إن تمرين الذّات والرّوح على خبرة الحياة هو إحدى الوسائل الخصبة لتفعيل الحياة وتزويدها برؤى جديدة، بوسعها أن تضاعف من قدرة الذّات الشّاعرة على الإبداع من خلال العُثور على الذات في الأنموذج، ومن خلال تمثُّل الحالات والصِّيغ والتَّفاصيل والحدود والقيم تمثُّلًا يخرج عن معنى المعرفة المجرَّدة، ويدخل في سِياق المعرفة القادِرة على فلسفة الأشْياء ضمن رؤية عميقة يمكن أن تُسهم في تَشييد التَّجربة على النَّحو المطلوب.

تجربة الجامعة: وتحوُّلات الأنا السّيرذاتية الشِّعرية

لعلّ مرحلة الجامعة تمثِّل واحدة من أكثر المراحل قدرة على تخطّي

الحُدود والحجب والتابوهات، بوصفه فضاءً مفتوحًا على الصَّعيد المَعرفيّ والحيويّ والثقافيّ والرؤيوي، وفيه من التعدُّد والتنوُّع ما يسمح بتجلّي الشخصية وتكشُّف الموهبة الإبداعية على نحو كبير وبارز ومؤثِّر، بحيث تتمكَّن الأنثى خاصَّة من العمل على ذاتها الإبداعية حين تكون مُبدِعة في وسط بالغ الذكورية والهيمنة:

كما كانت لتلك المرحلة الفضل لخُروجي الأبدي ورفضي لكل المفاهيم والتقاليد والأعراف المتيبسة التي تستلب الإنسان (المرأة والرجل) وتجعل منهما كائنين خانِعين قانِعين وتابعين مستبعدين أبدًا!

فهي كما ترى (حمدة خميس) مجالًا رحبًا لحرية المرأة والرجل معًا، على صعيد التخلّي عن المفاهيم والتَّقاليد القديمة والاستعاضة بها عن تقاليد ومفاهيم جديدة في الحياة والإبداع والثقافة، فهي مرحلة مفارقة في السِّياق السيري. وتستعيد في إطار التفتُّح الإجناسي للجنس الأدبيّ الذي ستشتغل عليه النزوع المبكِّر نحو الدراما، وربما كان أحد الأسباب في العثور على منطقة الشِّعر الكامنة التي يشكِّل الفن الدرامي أساسًا من أسسها وفضاءً من فضاءاتها:

كان الشعر يقبع في خزائن الذّاكرة والرّوح ولم يكن حلمًا واضحًا أو طموحًا مدركًا إذ كنت في مرحلة الابتدائية والثانوية أعتقد أنني سأكون مؤلِّفة مسرحية.. فمواضيعي التعبيرية في المرحلتين كانت تتسم بتعدد الأصوات الحوار، وكانت تلك السمة تنبئ بالاتِّجاه نحو المسرح، وقد لازمتني هذه الرغبة سَنوات طوال ساهمت بسببها في إحدى الفرق المسرحية بالبحرين ومسرح الشّارقة، وقد أخرجت مسرحيتي الشعرية «فوق رصيف الرفض» في كل من بغداد ودمشق.

إذ لا يلبث أن يدفعَ باتجاه الكشْف عن موطن الشعر في أعماق الشاعرة ليخرجه إلى العلن، وقد تأثر بالتجارب الشِّعرية الكبيرة العربية والأجنبية،

تلك التي غذَّت هذه الروح وجعلتها تكتشف حقيقة الطبع والمزاج والموهبة:

ثم بزغ الشعر محملًا بروح التأمل الفلسفي التي انغرست منذ صبا مبكر من قراءتي للأدب المهجر وعلى الأخص «إيليا أبو ماضي» الذي ترك ضلاله في تجاربي الشعرية الأولى كما تأثرت بخليل حاوي ومن بعده «بابلو نيرودا» و «ناظم حكمت» ثم «والت ويتمان» ولا أذكر أنني تأثرت بغيرهم ممن قرأت لهم الكثير أحيانًا قليلة أعتقد أنني نجحت في تكوين صوتي الشِّعري الخاص.. وغالبًا أعتقد أنني لم أصل بعد. ولعل هذا الشك المُلازِم لطبعي المُتأمِّل يجعلني في منطقة التجريب دومًا بحثًا عن حلم جديد في أفق جديد ومُمتدّ!

إن فضاء الشك والتأمل في عملية البَحث الدّائب عن الصَّوت الخاصّ يشكِّل أهم خصوصية للشاعرة، وأهم فعل قصدي يقود التجربة إلى مزيد من التأمل في منطقة التجريب أملًا في الوصول إلى متن شعري مغاير ومختلف ومميز، وسط زحمة الأصوات وتدافعها وكثرتها والتباسها، على النحو الذي يصبح فيه الامتحان الحقيقي للشاعر أو الشّاعرة هو النجاح في تكوين الصوت الخاص والتجربة الأصيلة. وتُسهم تجربة الحياة بتقلباتها وإشكالاتها مصدرًا آخر من مصادر تمويل التجربة بالخصب والتنوُّع والغنى، حتى وإن كانت هذه التَّجارب فاشِلة، فهي تعلِّم كيف يمكن أن يرى المُبدِع وراء تجربة الفشل نور النَّجاح الكامِن في منطقة ما، هي بحاجة إلى بصيرة متوقِّدة و وعي كثيف وذكاء حرّ يمكِّنه من الكَشْف والاكتشاف:

فيما بعد كان الترحُّل وعثرات التَّجربة الزَّوجية مصدر خَصْب وإثراء للتجربة رغم أني لا محطة استوقفتني ولا مرسى سكنت إليه حياتي، ارتِحال دائِم حتى لو جلست في غرفة مغلقة.

فالفشل والارتِحال مَساق حيويّ من مَساقات تكوين القدرة على

المجابهة والصِّراع مع الآخر المُضاد، إذ إن الأنثى المبدعة هي بحاجة إلى تجربة مُضاعَفة من أجل التوصُّل إلى حدود النجاح المأمول، وإدراك طاقة الإفادة من سير الحياة وتجربتها هو عنوان من العناوين الرئيسة للفهم والتمثُّل وتصحيح المسار. تتكشَّف الشهادة الأدبية عن رؤية ثقافيَّة عالية الحضور والقُوّة في الفضاء السّيرذاتي الثقافيّ للشّاعرة، وتنفتح على مَجال فكري وحضاريّ يؤلِّف طراز التكوين الإنساني للشَّخصية، في ضوء إدراك المفاهيم وإخْضاعها للتصوُّر والمُراجعة والمساءلة:

أما هوايتي الثَّقافية فقد صاغتها يداي وكياني وأفكاري وتأملاتي ورحلتي في الوجود، وعشقي واجتراحي وصراعي الممتد ضد التخلف بكل لغاته وخطابه وموروثاته وسكونه وثقافته في أي مجتمع كان وأي مكان وزمان، ذلك أنني أؤمن بأن الإنسان بطبيعته وفطرته كائن متحرك متغير متجدد دومًا، وأي قيد من أي نوع كان يعيق هذه الفطرة فهو مرفوض قطعًا وأبدًا!!

إن الحَركة في مستوياتها كلّها وآفاقها كلِّها وأشكالها كلّها تعني عند حمدة خميس التجدُّد، الذي يقود إلى فكرة الخلاص من القيود ورَفْضها والثورة عليها، بما يمكن أن تقدِّمه التجربة الإبداعية من فرصة لخلق نزعة إنسانية تقود نحو التحضُّر والتقدُّم والتطور دائمًا. وتسجل العنوان الزمني والسياسي للمرحلة ليكون فاصلًا تاريخيًّا يدمغ التجربة بمَزايا وخصائص تأخذ من التاريخ والفكر السياسي منهجها وروحها:

وفي السّبعينيات بدأت جدِّية الوُلوج إلى التجربة الشعرية.. كنت فيها مفعمة بأحلام تقدمية عظيمة.

إذ تُسهِم هذه الرؤية ذات الطابع الزمني الإيديولوجي بسرعة تكوين الشَّخصية ودعم رؤيتها للعالم والأشياء، من خلال حساسية الصِّراع مع الأشْكال والتَّجارب والرؤى المُجاورة والمُضادة، على طريق حشد القُوَّة والصَّلابة و

وضوح الرُّؤية:

تلك كانت مَرحلة خَصْبة من عُمري الغَضّ مَنحتني الصَّلابة و وسعت مداركي وهيأت تجربتي الشعرية لمراحل تطوُّرها أو نضجها الذي لم يكتمل بعد وقد تجسدت في ديواني الأول اعتذار للطفولة.

وهنا يكون الديوان الأول «اعتذار للطفولة» هو ثمرة هذا الصِّراع، حيث تتكشف عتبة عنوانه عن حساسية تكوّن ونموّ خاصة للشخصية الشاعرة، وهي تقدِّم اعتذارها المتحسِّر لطفولة لم تُعش، لفرط حضور المصدّات والقيود التي لا تسمح للأشياء الطَّبيعية أن تنمو على نحو طبيعي خلّاق.

تجربة الشعر تجربة الحياة والعالم

ينبري الإيمان الفكري ليُجسِّد حقيقة التصوُّر الشِّعري والإيديولوجي للعالم والأشياء عبر الإحساس بوحدة المصير والعمل، وهي تؤدي على تشكيل القصيدة التي يكون بوسعها العبور إلى الآخر عبر جسر الإنسانية:

ولم أكن أرى أن ما يشغل الذّات من قضايا الحياة والوجود لا يشغل الآخرين، وأنا الآن موقنة أن هذا الانشِغال المُشترِك هو الجِسْر الذي تُعبِّر عليه القصيدة لتَصِل إلى الآخر.

فالهمّ الشِّعري هو همٌّ أصيل ومركزي وبحاجة دائمة إلى جسر حقيقي يحقق عبره مبتغاه في الوُصول، إذ إن الشِّعر الذي لا يصل بحسب رؤية الشاعرة هنا هو شعر ميِّت، وربما يكون التأسيس الفكري لها هو السَّبب في تشكيل هذه الوظيفة الجماهيرية للشعر. ثم لا تلبث أن تتكشف في هذه الشهادة الثرية خطوط التَّجربة الشِّعرية ومَساراته ورؤيتها وفكرها ومنهجها، عبر المجال السيرذاتي الشعري وهو يؤلِّف النظرة إلى خصوصية التعبير الشِّعري في التكوين والتَّشكُّل والوظيفة:

الصِّدق في التَّعبير عن مكنون الذّات وتجربتها – مع الانتِباه إلى أن كل تجربة هي إخصاب للذّات – هو ما يَمنَح النَّص الشِّعري حميميته وهمسه الخفي وتماسه الرهيف مع أشواق الملتقي، هكذا تواصلت تجربتي في «الترانيم» ثم في «مسارات» التي كتبت كل قصائده في دمشق محطة الكشف والتعب والغبطة أيضًا، رغم أنني كنت مُثقلةً بكل تاريخ النساء و وظيفتهن المؤبدة، مضافًا إليه عبء بيت سياسي ورجل نذر نفسه للتحرر الوطني أكثر من أي شيء آخر! كنت في تلك الرِّحلة شبه منقطعة عن القراءة وعن التواصُل المُكثَّف مع المُناخ الثقافيّ العام، ولضيق الوقت والتركيز على تطوير التجربة الشعرية اتخذت قصائدي رداءها المُختزل في شكل نص قصير يومض ولا يسرُد.

تجربة الحياة هنا تتداخَل مع تَجربة الشُّعور والكتابة والوُصول إلى فضاء الأنموذج الشِّعريّ المُناسب للتَّجربة، فالشَّخصية الشّاعرة هنا نابعة من صُلْب تَجربة الحياة والمحيط وثقافة العائلة والمُجتمع، تأخُذ من كل هذه الأشْياء وتُضيف إلى تجربتها النَّوعية الشّاعِرة وهي تَمضي نحو تأسيس رُؤْيتها وتَشْكيل طرازها التعبيريّ، داخل الإيمان بوظيفة للتَّجربة لا تخرُج عن حقيقة التَّشكُّل الفكري والثَّقافي والسِّياسيّ والنضالي للشَّخصية. وتتمخَّض الشَّهادة الأدبية الشَّعرية بعد هذا المخاض عن رُؤْية فلسفية وحضاريَّة لتعريف عظمة الشِّعر، وهو يُقارِب تاريخ التّاريخ:

إن عَظمة الشِّعر تَكمُن في أنه تاريخ لتاريخ منسي!

إن تَعريف الشِّعر في هذا السِّياق بأنه تاريخ لتاريخ منسي إنما يُعبِّر أكثر عن تجربة الشّاعرة الأنثى، مَمزوجة وممهورة بتجربة الشِّعر ذاتها من كونها حَرْث في أرض بكر غير مشغولة، على النَّحو الذي يضعها دائمًا في دائرة النِّسيان. ولا تني الشّاعرة تعرِّج في شَهادتها على دواوينها الشعرية لترسُم

صورة سيرذاتية إبداعية مكثَّفة لها، مُتحدِّثة عن رؤية هذه الدَّواوين ومقولتها المَركزيَّة وعلاقتها السّيرذاتية الفلسفية والرؤيوية بها، في إطار الفضاء الإنسانيّ العامّ الذي تتحرَّك فيه أشْياء الشّاعِرة:

صدر ديواني «أضداد» ليحمل في طيّات مَعانيه ذلك التأمل الفلسفيّ – كما قال النقاد – في الغربة والشتات والمعاناة المتعددة الأوجه، ثم «عزلة الرمان» الذي وثق العلاقة بيني وبين الطَّبيعة كرافد للتجربة الشِّعرية وسؤال الغربة في مدلولها المُتعدِّد والخفيّ.. ثم جاء ديواني «مس من الماء» لأحتفي بكيمياء الماء، بالأبحر كتماهٍ للذّات الإنسانيَّة في العُمق والغُموض، في التمرد والاهتياج، في البهاء والعتمة، وفي الخُطورة والهدوء والحنو، وفي أنَّة الأرواح وأسرها!

حيث تَتمظهَر الصّورة عن تعريف حيّ وعالي التصوُّر والمعرفة بحساسية شعرها، وقدرته على الاستجابة والتمثُّل والإحاطة والإجابة عن أسئلة الشِّعر وأسئلة الحياة، على نحو عميق وغزير وفعّال وحيوي يُقارب ويُماهي تجربة الرّوح والطَّبيعة في دَرجة علاقتها بالشَّخصية السّيرذاتية الشاعرة فهمًا وإحساسًا ومُعايشة.

تتمثَّل الشّاعرة في شهادتها العميقة والواسعة تجربة المَكان وجمالياته، بوصفها تجربة أصيلة وبالغة الخُطورة في عملية التَّشكيل الشِّعري، فتنوُّع المكان يعني عادة تنوُّع التَّجربة وتخصيبها وتَعميق وتفعيل جمالياتها في النصوص:

لذا كنت مُستقرَّة بكياني وذاكِرتي في البحرين دائمًا وأبدًا، ومقيمة حسب ما تقتضيه الظُّروف في أماكن مُتعدِّدة وفي كل مكان أقيم فيه يرفدني بتوق وحب وأمل.

إذ يُسهم المكان وجمالياته في رَفْد التَّجربة بثلاثة روافد هي في صُلْب عملية الإحساس العالي للشِّعرية «التوق/ الحب/ الأمل»، بوصفها ميكانيزمات

مركزية تموِّن العَملية الشِّعرية بمزيد من التطلُّع والرَّغبة، وتثوير الإحساس وتعميق صورته وصوته في الأشياء والنصوص والظواهر والحالات. ويتكشَّف الوَطْن بمَعناه العَميق والواسِع عن حُضور سيرذاتي وشعري في شهادة الشاعرة عبر ديوان شِعري ممهور به، صورًا ولغة وحساسية وتشكيلًا ودلالة ورمزًا:

ديواني «تراب الروح» كان هو الكشف الأكثر توغلًا في قلب الوطن ورصد خطوات أبنائي من خلايا القلب والذاكرة.

فقلب الوطن هو قلب الذّات الشّاعرة وقلب الشِّعر، بمعنى أن الاستجابة له في ديوان «تراب الروح» عبر الدلالة السّاطِعة في عتبة العنوان، تشير إلى فضاء هذا التوغل في القلب من خلال الحركة العامة والخاصَّة، إذ تمثِّل خطوات الأبناء الصّورة المُثلى للانتِماء والارتباط والتَّماهي في جسد الإحساس الراهن «القلب»، كما هو في روح الزمن والتاريخ والتجربة «الذاكرة» على هذا النحو الغزير من الرُّؤية والرؤيا. تتدخَّل فلسفة الحبّ في شهادة الشاعرة السيرذاتية الشعرية لتعبِّر عن وجه آخر مهم من وجوه سيرتها الشعرية والثقافية والرؤيوية والفلسفية والحضارية، على النحو الذي تتمكَّن فيه التجربة الشعرية من رصد هذا المعنى في قلب الظاهرة:

فظهر ديوان «غبطة الهوى/ عَناقيد الفِتنة..» في هذين الدّيوانين – وقد جمعتهما لكثرة ما تراكم من قصائِد دون إنجاز معلن – احتفيت بالحُبّ لا بوصفه أعذب وأجمل ما يتوق إليه الإنسان، بل بتَجريده مما علَّق به من تشوهات القَهر والخَطيئة والتَّجريم والتَّحريم، بدعوة تعيد له جلاله الحقيقيّ وتكشف جوهره العميق، بوصفه التَّحقُّق الذي يقود البشر إلى الارتِقاء والكشف الإدْراك، بأن الرّوح والجسد ليست ثُنائية ينفصلان، ويشكل كل منهما حضورًا مغايرًا بل أنهما معًا تجلٍّ للكائن الإنساني كما لكل الكائنات .. في «بهو النساء» رصدت نشيج النساء وبهاءهن، وكتبت مرثيتي احترازًا ومجدت الأنوثة كرديف السلام،

وكحافظات لهذه الأرض من فداحة الهَتْك .. كوعد يجيء، ومنارة تضيء.

هنا تمظهر الحبُّ بوصْفه علامة فارقة في الحياة والتجربة والنص والذات، تعكس فهمًا وإدراكًا وإحساسًا وتصورًا بالغ العمق والحيوية والتحضُّر، يسعى إلى إعادة الأشياء إلى جواهرها وقهر تشوُّهات القهر والخطيئة والتَّجريم والتَّحريم التي لحقت بها، جرّاء الدعوات المتخلفة والبدائية، والعمل الشِّعري على إبراز سطوع الحُبّ لينهمر ضوؤه الأصيل والخصيب من أجل مجد الأنوثة والذكورة معًا، بحثًا عن السلام الروحي والجسدي في الحياة والشعر والإنسان في آنٍ واحد.

لعلّ الشّاعرة في إطار من الفهم الأصيل والعميق والحَيويّ لإشْكاليَّة الشعر في الحياة أو إشكالية الحياة في الشِّعر، عبر حساسية سيرذاتية وجدت في الشَّهادة الأدبية ضالّتها لتؤلِّف مفهومها الكبير الإنساني والشَّخصي للشعر:

إن الشِّعر هو تجلٍّ لحضوري في الحياة كإنسانة وأنثى سواء نقشت هذا الحضور بأحرف على ورق أو حفرت التربة بأظفري لأغرس بذرة.. سواء طبخت أو أحببت أو لعبت أو بنيت أو مارسْت أية هواية من هواياتي المتنوعة.

فالشِّعر عندها في كلِّ شيء وكلَّ شيء في الشعر، سيرتها وشغلها وحضورها وهواياتها هي سيرة وشغل وحضور وهواية الشعر، إذ هي إنسانة وأنثى ترى الشعر بوعيها ماثلًا في كلّ شيء جميل تحبه وتهواه وتحبِّذه.

تتمخّض الشهادة السيرذاتية الأنثوية الشعرية عن تشخيص حيّ لسيرة الشعر في الشاعرة، فالقصيدة هي سيرة الشعر و وليده الشرعي وهي عنوان الفضاء السّيري لها، تخضَع لتجربة كثيفة وغزيرة في الوُجود العَميق للشّاعِرة:

فأنا لا أعرف بعد كيف تأتي القصيدة كيف تتَّخذ شكلها ولغتها، فقد تنطلق من فكرة صغيرة غامضة أو واضحة ثم تتماوج وتتشعَّب وترسم دوائِر تعرجات فيما يشبه حصاة صغيرة ألقيتها في نهر، حالة كثيفة من المَشاعِر و

الأفْكار والرُّؤى تصطخِب في الأعماق وتصطرع مع اللغة ومخزون الثقافة ومشهد الحياة والوقائع والتوق والكون والكائنات والوجود، وثمة موسيقى كأنها الغناء الخافت في عمق الوجدان حين الحنين والبهجة والتأمُّل، وعندما يتخالط كل هذا ويتمازج ويتناسج ويشف يقصد الكشف عن ذاته في نص وهو الشعر، ولأني لا أكتبها بقرار مسبق ولا بالتزام يوميّ لذا ليس لي وقْت مُبرمَج لكتابة الشِّعر، كما ليس لي طُقوس فالطُّقوس وضعت للمَعابِد والشعر ليس معبدًا أو صومعة .. وأنا لست ناسِكة.

الفَضاء الشِّعري الذي تعبِّر عنه الشاعرة في شهادتها بوصفه هو فضاء حرّ، لا يلتزم ولا يدين ولا يذعن لأية مقررات مسبقة، هو وليد التَّجربة الإبداعية التي تفرض قوانينها وتقاليدها وحساسياتها من داخلها، حيث تتضافَر كل الممكنات الإبداعية في سياق تشكيلي واحد يخضع لمثير إيقاعي يتشكَّل في فضاء الشّاعرة والقصيدة، ليوجِّه مسارات تشكِّل العناصر والأدوات والتقانات في نسيج مُتشابِك ومتعاضد ومتماهٍ يصوغ النص، ويعبِّر عن حقيقة التجربة في مستواها الحيويّ الإنسانيّ والتعبيريّ الشِّعري.

تنتهي هذه الشَّهادة العميقة إلى تمثيل سيرذاتي شعريّ واسِع ومتنوِّع ومتعدد للتجربة، وتكشف عن وعي خصب ومتفرِّد في القدرة على رصد حركة التجربة في الماحَوْل والأشياء والرؤى، فضلًا عن المحيط الذي يشتمل على الذات بصورتها المكبَّرة وهي تحوي الفضاء المحب، والآخر الذي يحوي الفضاء المُضادّ:

هذه بعض أناي وبعض تجربتي، أما تجربتي الشِّعرية بمجملها فإنها تكمن في سيرتي الحياتيَّة، وفي دواويني التي صدرت والتي ستصدر في مقالاتي وتأمُّلاتي، في ذاكرة من يحبونني وقلوبهم، في بهجة أولادي وضيائهم أيضًا، وفي ذاكرة من يضمرون لي غير ذلك.

ومن وحي المجالين كلاهما «الذات والآخر» تنبع الرؤية وتتشكَّل التجربة وتتكامل السيرة، في تشكيل فضائي ورؤيوي يعمد إلى استِنطاق المُفردات والتَّفاصيل والتشكيلات من أجل بلوغ ما تسميه «تجربتي الشعرية»، التي هي في حقيقتها «تجربتي» التي تكمن في «سيرتي الحياتية» إذ يتزاوج فعل الشِّعر مع فعل الحياة في مسار واحد. ثم تنجز ملخَّصها في شهادة تقترب من لغة الشعر وتكثِّف جلّ رؤيتها في النَّظر إلى التَّجربة بعُمق، وكشف فضائها الداخليّ للتعبير عن جوهر الحال الشِّعرية السّيرذاتية التي تتحلّى بها الأنا الشاعرة:

ولأنّي أتوق إلى الخروج عليّ نصًّا وشخصًا .. لا تعجبني ذاتي في أنها الواحد، ولأني امرأة ضجرة دومًا أشتغل على تحولاتي كما يشتغل الأزميل في ضراوة الحجر، ولست أعرف الآن إلى أين سيمضي بي الشِّعر أو نمضي ببعضنا، ربما أرتقي به عليّ .. وربما عليّ حين يحتضن نزقي، مروقي وتوقي الدّائم للتجدُّد والعِصيان ..!

إذ تتجسَّد مقولة التَّجريب الدّائم والبحث عن الجديد والخُروج على كل شيء بما فيها الذّات والنَّص، من أجل الانسجام أولًا مع المروق والتّوق الدّائم للتجدُّد والعِصيان من جهة، ولأنه من جهة أخرى السَّبيل الوحيد لتشكيل رُؤْيا الشاعرة الأنثى، التي تسعى بشهادتها العميقة الماثلة في فضاء سيرذاتي مُشبَّع بالذاتية الشِّعرية والحيوية، إلى إعلاء شأن الشخصية الشاعرة الإنسانة الباحثة دومًا عن الحرية والإبداع والحياة معًا.

الفصل الثامن

أصداء السّيرة الذّاتية:
التَّشكيل السّيرذاتي القصصيّ

مدخل

ينحو هذا النمط السّيرذاتي نحوًا سرديًّا آخر في تكريس طبيعة التنوُّع الكبير الذي تحظى به المغامرة السيرذاتية في تشكيل نصّها، إذ إنها هنا لا تدين بالولاء إلى أيّ اعتبارات تقانية معروفة في تحديد هذا الجنس الأدبي السَّردي، بل إنها تأخذ منذ عتبة العنوان شكلًا تعبيريًّا مغايرًا يتمثَّل بالتحديد التعريفي «أصداء»، وهو صيغة جمعية للمفرد «صدى»، أي ما يبقى من نثار الصوت المنطلق بعد أن يصطدِم بحاجِز يُعيد الصَّوت إلى الاتِّجاه المُعاكس لمسار الانطلاق.

لا شَكَّ في أن هذا التَّوصيف «أصداء» حين يضاف إلى «السيرة الذاتية» كما هي حال عنوان الكتاب، فإنما يُقدِّم رُؤية مَوْضوعية للكتاب تتمثَّل في أنه صدى مجموع لصوت السّيرة، أي أن تركيبه الكتابي يجب أن يأتي على شكل لقطات سيرذاتية تفتقر إلى السياق النَّصّي المُتماسِك، الذي يجب أن تكون عليه السّيرة الذّاتية في تشكيلها السَّردي المَعروف، وتكتفي بأنها مجموعة من الشَّذرات المرتدَّة من فضاء السّيرة الذاتية الواسع، تكوِّن على نحو ما صورًا مبأرة من صورها.

حين نتدخَّل في المتن النصّي للكتاب نجد أنه قد تكوَّن من عدد كبير من

اللقطات السَّردية تشبه إلى حدٍّ كبير القصص القصيرة جدًّا، إلا أن الميثاق القرائي الذي كرَّسه العنوان على الغلاف «أصداء السيرة الذاتية(*)» يرغمنا على التَّعاطي مع النص بوصفه أنموذجًا معينًا من نماذج السيرة الذاتية، ويبعد عن سياق القراءة إمكانية عدِّه عملًا تخييليًّا يمكن أن يدخل في جنس القصة القصيرة جدًّا.

التقديم الذي افتتح الكتاب بقلم الناشر لا يوحي تمامًا بأن نجيب محفوظ هو الذي هيَّأ هذه الأصداء وركَّبها بهذه الطريقة، بل يشي بأن الناشر هو الذي جمعها وقدَّمها بوصفها أصداءً لسيرة نجيب محفوظ الذاتية:

تتشرف مكتبة مصر بتقديم العمل الأخير للأستاذ نجيب محفوظ: «أصداء السيرة الذاتية» وقد كتبها الأديب الكبير في شكل نقاط مضيئة في حياته تعكس انطباعاته وجوانب نفسه التي كوَّنت شخصيته الفذَّة.

إذ قد يكون نجيب محفوظ كتبها في فترات مُتباعِدة من حياته على شكل لقطات قصصية تحكي شذرات من تجربته في الحياة ورؤيته لها، وتمثِّل موقفه من الأشياء، وتتمثَّل بوصفها استراحات من عناء الكتابة الروائية التي تحتاج إلى جُهد نوعي كبير، واستخدمها الناشر هنا لتمثيل جزء معين ومُحدَّد من سيرته الذاتية، كونها تعبِّر عن مواقف حيوية وتسرد مشاهد عاشها محفوظ وسجَّلها على شَكْل مُذكرات يغلب عليها الطّابع القصصيّ، حتى أنها لو لم تخضع للتجنيس الذي اندرج في عنوان الكتاب وتصنع ميثاقًا قرائيًّا معينًا مع القارئ، لتعامل معها أي قارئ على أنها قصص قصيرة جدًّا.

تضمَّن الكتاب العناوين الآتية وقد تفاوتت اللَّقطات في طولها وقصرها: **دعاء/ رثاء/ دين قديم/ الحركة القادمة/ مُفترق الطُّرق/ الأيام الحلوة/ النسيان/ المطرب/ قبيل الفجر/ السعادة/ الطَّرب/ رسالة/ عِتاب/ التَّلقين/ الوظيفة المرموقة/ الصور المُتحرِّكة/ العدل/ من التاريخ/ الأشباح/ قطار المفاجآت/**

حمام السُّلطان/ العقاب/ المرح/ فرصة العمر/ رسالة لم تكتب/ الزِّيارة الأخيرة/ المُتسوِّل/ الوحدة/ عيد الميلاد/ سؤال بعد ثلاثين عامًا/ وجه من الماضي/ المَطر/ رجل السّاعة/ السّاحرة/ شق الطَّريق/ رجل يحجز مقعدًا/ سرّ الرجل/ هدية/ القبر الذَّهبي/ الرِّسالة/ النِّداء/ المنشود/ الغوص في الماء/ التوبة/ التسبيح/ النصيحة/ ليلة القدر/ هَمسة عند الفجر/ الهَجْر/ هَيْهات/ البَلهاء/ الطّاهر/ الحياة/ في الحجرة الواسعة/ اللحن/ الفتنة/ المَعركة/ الأضواء/ على مائدة الرَّحمن/ البلياردو/ اللُّؤلؤة/ المصادفة/ الحنين/ الطّامة/ ساعة الحساب/ الغفلة/ دعابة الذّاكرة/ ليلى/ البلاغة/ الطَّرب/ على الشّاطئ/ سرّ النَّشوة/ الانبهار/ الذِّكرى/ النَّدم/ المَعركة/ حوار الأصيل/ الرحلة/ الشَّذا/ الثّابت والمُتغيِّر/ المُهمة/ في وصف العاصِفة/ المخبر/ الرّيح تفعل ما تشاء/ المُرشِد والبائِعة/ سلم نفسك/ بعد الخُروج من السجن/ النَّهر/ حديث من بعيد/ الدَّرس/ فيلسوف صغير جدًّا/ أصل الحكاية/ المُتنبئ/ شكوى القلب/ مُلخَّص التاريخ/ رجل الأقدار/ الصَّفح/ الضحكة/ الاختيار/ السؤال/ في الظلام/ أقوى من النسيان/ ذكاء الجسد/ الشروق والغروب/ الشَّبيه/ ربة البيت/ سيدتي الحقيقة/ شهد الضحك علينا/ أصل الحِكاية/ مَأْوى النِّعمة/ عبد ربه التّائه/ التَّعارف/ عندما التقت العينان/ الانتِظار/ مَأْمور/ الذِّكرى المباركة/ داء/ الشَّكوى/ الرقص في الهواء/ عبير من بعيد/ الخلود/ السَّمع والطّاعة/ سُؤال عن الدُّنيا/ المَشي في الظَّلام/ قول/ تعريف/ سيدتي الجميلة/ على وشك الهروب/ عندما/ ساعي البَريد/ عزرائيل/ الرَّحمة/ الواعِظة/ في الحظيرة/ انتهاء المحنة/ لا تصدِّق/ الفعل الجَميل/ دعاء/ العَريس/ العزلة/ السِّرّ/ صوت القبر/ صفحة القلب/ الثَّبات/ ذلك الحب/ عِتاب المَوت/ الطّوفان/ في التِّجارة/ الزَّمن الحلو/ الرّاقصان/ المُطارَد/ الفائِز/ الهاوية/ الحياء/ الضَّيف/ حزن الحياة/ القبر الذهبي/ الكمال/ السِّحر/ الوفاء في المِلاح/ طبيعتنا/ الكذب الصّادق/ المشيئة/ الحب المُتبادِل/ العقل/ برقية/ لقاء في الظلام/ شهيق زفير/ الحُرِّية/ السِّر/ حديث المَوْت/ التَّفاؤل/ ما تشاء/ المهزلة والمأساة/ السرعة/ المستشار/ الخصم القوي/ الاختيار/ بحر/

شكر/ خفقة/ أنا الحُبّ/ الاقتحام/ الحب والحبيبة/ لا تلعن/ واجب العزاء/ الدنيا والآخرة/ بلا ترحيب/ السِّر/ الوَسَط/ الترنح/ الجوهران/ الدورة اليوميَّة/ سر وراء السر/ الوقت الأخير/ انظر/ نسمة الحُبّ/ خطبة الفجْر/ الزَّمن/ الصِّراع الشّامل/ الأصل/ الخِيار/ الطّائر الأخضر/ خفقة قلب/ الحركة/ لا تندم/ حسن الخِتام/ عُنوان/ ما يملأ الفَضاء/ اللَّهفة/ الغَباء/ الغِناء/ الآن/ الدّين/ الصفح/ تذكرة/ الواحة/ الحديقة/ الفرح.

إن هذا الحَشْد الهائِل من العَناوين الذي تجاوز المائتين في صفحات لا تتجاوز المائة وخمسين صفحة من الحجم المتوسط، يعدُّ أمرًا لافتًا واستثنائيًّا في أيّ مقياس فنيّ ومعيار أجناسيّ ونوعيّ كان، هذا فضلًا عن أن أغلب هذه العناوين جاء تقليديًّا، من دون الأخذ بنظر الاعتِبار والتركيز الأهمية السّيميائية (العتباتية) التي يجب أن يتحلّى بها العنوان حين يعتلي رأس النص.

سنُقارب هذه المَسألة على نحو ما في المقاطع التي نحسب أنها أقرب إلى الفضاء السيرذاتي، لنرى إلى أي حدّ كان العنوان ذا صِلة عميقة بتشكيل النص من جهة، وذا صلة بالمناخ السيرذاتي من جهة أخرى. واحتوت الصفحات العشرين الأخيرة من الكتاب على ألبوم لصور نجيب محفوظ في مراحل مُتنوِّعة من حياته، على النحو الذي يمكن أن يسهم – عتباتيًّا – في رفد الفضاء السيرذاتي للكِتاب بقيم تعبيرية وعلامية وإيقونية مضافة.

جاء ألبوم الصور بعنوان «**ألبوم الذكريات**» مع ملاحظة توضيحيَّة تقول: «**وبعد، فهذا هو التجوال الممتع في فكر نجيب محفوظ، في عوالمه العبقرية، في خواطره، في ذكرياته، في نظراته الثاقبة، في رؤيته الفلسفية .**» وفي أسفلِها إشارة أخرى تقول: «**وهذه كذلك مجموعة مختارة من صور أديبنا العالميّ الكبير، تصافح أبصارنا وبصائرنا، ولكل منها قصة تُروَى في شريط الذكريات.**» وثمة إشارة في أسفل الصَّفحة تحدد مصدَر الصُّور: «**الصُّور من الأرشيف الخاص بالفنان جمال قطب.**»

الصور فيها تركيز على التنوُّع وتمثِّل كل مراحل حياة نجيب محفوظ، وفي إحدى الصور التي تجمع نجيب محفوظ مع مجموعة من الأصدقاء ثمة تعليق على الصورة بقلم نجيب محفوظ نفسه، ونصّه: «**السحار وعفيفي وبدر الدين وأصدقاء آخرون في ندوة الأوبرا، التي ظلَّت حتى طلبت مني إدارة الأمن العام أن نحصل على ترخيص بالاجتِماع في كازينو أوبرا كل جُمعة، فانفضت الندوة إيثارًا للسلام وبعدًا عن «الدوشة».**»

ومن هنا تأتي أهمية حضور هذه الصُّور والتَّعليقات، - بوصفها عتبات صالحة للقراءة - التي ذيَّلت بعضُها في دعم الموقف السيرذاتي في مجموعة الأصداء القصصية التي حفل بها الكتاب، وفي تكريس سيرذاتية المناخ الكتابيّ الذي انطوى عليه العنوان ومثَّلته بعض اللَّقطات القصصية السيرذاتية.

الطفولة: منبع تشكُّل الوَعْي والحساسية

تعدُّ مرحلة الطُّفولة في أية سيرة ذاتية أو مَشروع كِتاب سيرذاتي منبعًا مركزيًّا وجوهريًّا للتشكُّل والصَّيرورة، وحين يتعلَّق الأمر بالمبدع والفنان فإنها تبقى المغذّي الأول لأية مغامرة إبداعية، إذ إن الكثير من الأدباء والفنانين يدينون بالولاء الإبداعيّ لمرحلة الطُّفولة بوصفها المنطقة الخصبة الأكثر تركيزًا التي لا يمكن لأي حال استِذكار أن تتفاداها، لذا ظلَّت منطقة أثيرة وثرية في العالم الإبداعي للمبدع.

نجيب محفوظ في أصْداء سيرته الذّاتية يبدأ من الطفولة، وهو يروي قصصًا مركَّزة عن حالات ومشاهد ظلَّت مؤثِّرة وعميقة في شَخْصه وفضائه الإبداعي الإنساني، وفي لقطة قصصية سيرذاتية يروي بعنوان «دعاء» هذه الطرفة الدالّة:

دعوت للثَّورة وأنا دون السّابعة.

ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروسًا بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن. بيدي كُرّاسة وفي عيني كآبة، وفي قلبي حنين للفوضى، والهواء

البارد يلسع ساقيّ شبه العاريتين تحت بنطلوني القصير. وجدنا المدرسة مغلقة، والفراش يقول بصوت جهير:
« بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضًا.»
غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السَّعادة. ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثَّورة إلى الأبد!

إن هذه اللقطة مشحونة بالبراءة والعفوية والصِّدق على الرغم من انطوائها على قيمة سيميائية، على النحو الذي يمكن أن يقرأ وعي نجيب محفوظ اللاحق من خلالها، عبر ملاحظة مناخ السُّخرية العميقة التي تتحرَّك في بطانة الإشارة التي يمكن استخلاصها من علاقة الحرية بتوقف الدوام والثورة. لا شك في أن العنوان «دعاء» يسجل هنا تمثيلًا قصصيًّا تقليديًّا لمحتوى اللقطة، ويستجيب على نحو ما أيضًا لسيرذاتية الفضاء الطفولي الذي عبَّرت عنه اللقطة، ويتوافق مع الرؤية الاستعادية لحساسية الذكرى وقيمتها في الزمن والوعي. في الإطار ذاته تتكشَّف الصورة الطفلية لشخصية محفوظ في أول لقاء لها مع الموت، وهو لقاء يتَّسم بالكثير من الغرابة والعنف والارتباك والشعور بالقهر والوحدة، في خيال طفل يشعر بالفقدان وهو يسعى إلى الامتلاك.

اللقطة التي عنونها بـ «رثاء» وهو عنوان تقليديّ دال على الموضوع مباشرة، ترسم أول تطلُّع للطفل نحو هذا العملاق المرعب:

كانت أول زيارة للموت عندنا لدى وفاة جدتي. كان الموت مازال جديدًا، لا عهد لي به عابرًا في الطريق وكنت أعلم بالمأثور من الكلام أنه حتم لا مفر منه، أما عن شعوري الحقيقي فكان يراه بعيدًا بعد السَّماء عن الأرض. هكذا انتزعني النَّحيب من طمأنينتي، فأدركت أنه تسلَّل في غفلة منا إلى تلك الحجرة التي حكت لي أجمل الحكايات. ورأيتني صغيرًا كما رأيته عملاقًا، وترددت أنفاسه في جميع الحُجرات، فكل شخص تذكره وكل شخص

تحدث عنه بما قسم. وضقت بالمُطاردة فلذت بحجرتي لأنعم بدَقيقة من الوحدة والهدوء. وإذا بالباب يفتح وتدخل الجميلة ذات الظفيرة الطَّويلة السوداء وهمست بحنان:

«لا تبقَ وَحْدك.»

واندلعت في باطِني ثورة مُباغِتة مُتَّسمة بالعنف متعطِّشة للجنون. وقبضت على يدها وجذبتها إلى صدري بكل ما يموج فيه من حزن وخوف.

إن التَّرويع الذي تلقاه الطفل وهو يتعرَّف على الموت بوصفه زائرًا جديدًا مرعبًا، يحدد طبيعة التذكُّر وحساسية الاستعادة الضاغطة لهذه اللقطة الحيوية المليئة بالخوف والمشبعة بالدلالات التي لا يمكن نسيانها أو إغفالها.

الذاكرة المحفوظية تحتفظ بهذه الذكرى الأليمة لأنها ليست ذكرى مجرَّدة يمكن أن تزول بزوال المؤثِّر، بل هي ذكرى حارَّة ومتوهجة وذات علاقة جدلية بمصير الإنسان في كلّ مراحل حياته وفصول سيرته، لذا احتفظت بها ذاكرة محفوظ منذ عهد الطفولة بكل وهجها ورعبها، ورعتها رعاية خاصة نابعة من التفهُّم اللاحِق لموضوع المَوْت في الفِكر والكتابة والإحساس، وما عنوان اللقطة «رثاء» سوى علامة فاصِلة دائِمة الحُضور والفعل بين الحياة والموت.

في لقطة قصصية سيرذاتية أخرى بعنوان «قطار المفاجآت» يسجِّل محفوظ رؤية ذاكراتية عبر إحساس عالٍ بالمكان واللحظة والموقف، ويصوِّر مشهدًا ينطوي – بالرغم من نقله لإحساس طفلي – على فضاء سينمائي مُتماسِك، تتمظهَر فيه قوَّة التشكُّل السردي للقطة ببساطة مدهشة:

في عيد الربيع يحلو اللَّهو ويطيب. وقفنا جماعة من التلاميذ في بهو المحطة بالبنطلونات القصيرة. وبيد كلّ منا سلَّة من القشّ الملوَّن مَمْلوءة بما قسم من طعام. وكان علينا أن نختار بين رِحلتين وقِطارين. قطار يَذهَب إلى القَناطر الخيريَّة، وآخر يَمْضي إلى جهة مَجهولة يسمى بقطار المُفاجآت.

قال أحدنا: «القَناطر جَميلة ومَضْمونة.»
فقال آخر: «المُغامرة مع المَجهول أمتَع.»
ولم نتَّفق على رأي واحد.
ذهبت كثرة إلى قطار القناطر، وقلّة جرت وراء المجهول.

لعلَّ الالتِفات إلى مفهوم المُغامرة من خلال هذه المُعادلة بين من يَختار الطَّريق الأسْلم أو يغامر، ينطوي على رؤية فلسفية نوعًا ما يمكن أن نستشف من خلالها أن محفوظ مع القلة التي تغامر وتجري وراء المجهول، وهو ما يتَّفق مع الحساسية الإبداعية التي تتجذَّر في باطنية المبدع حتى منذ الطفولة. يتَّسِم فضاء العنونة «قطار المفاجآت» بحساسية طفلية تقترب على نحو كبير من عنوانات قصص الأطفال، لكنها في المَجال السّيرذاتي تحقق رؤية مستقبلية بما آلت إليه شخصية محفوظ الإبداعية فيما بعد.

لم يكن فَضاء الطفولة السيرذاتي عند محفوظ محايدًا وعفويّا بالدرجة الكبيرة التي يمكن أن يتوقَّعها القارئ، بل إن الوعي المبكر والرؤية الثاقبة والتصوُّر الواسع لحقيقة الأشياء والإحساس العميق والتأمُّل، كانت مصاحبة لطفولته كما يتبيَّن من اللقطات التي تحكي مرحلة الطفولة، ففي لقطة بعنوان «نصيحة» يستعيد مشهدًا من الموروث الشَّعبي العميَق الحضور في الذاكرة العربية عمومًا والذّاكرة المصرية على وجه الخُصوص، تلك التي تتعلَّق بفضاء الشيوخ والمتصوفة والمريدين، وهو يَنطوي على بَهاء وغنى وثَراء وحساسية اجتِماعية عالية، مصوِّرًا الحدث بلغة سينمائية:

كان لنا جار من المريدين. وكان يدعو شيخه كل ليلة خميس لإقامة الذكر والإنشاد. وكنت أقف مع الصِّبية المُتجمِّعين وراء المدعوين المتربعين على الأبسطة. وكان الذكر يمتعنا والإنشاد يطربنا. ومرة سأل الشيخ سائل من المريدين: «نراك وجيهًا في منظرك، بادي الصحة والعافية، تحب الأكل

والشرب، ولست كالشُّيوخ الزّاهدين؟»
فقال الشَّيخ بصوت سمعه الجميع: «نحن قوم نعمل لنرتزق ولا نتسوَّل، نُقبِل على دُنيا الله ولا نعرض عنها، قرّة أعيننا في العِشْق والسُّكر، وسياحتنا اللَّيلية في التأمُّل والذِّكر.»

إذ يتجلّى قدر عالٍ من الإمْتاع والتَّطريب لذاكرة طفل في هذا المناخ المحتشد بالذكر والإنشاد من جهة، ومن جهة أخرى إلفات الانتباه إلى حقيقة العلاقة بين هذه الممارسة الدينية والميراث – شعبية، وطبيعة ممارسيها و هم يقبلون على الحياة بلذّة ولا يهجونها بدعوى العبادة، فالحياة وجدت لكي تعاش في ميدانها الأرضي «العشق والسكر» بمعناها الروحي والجسدي الإنسانيّ، ولكي تتحقق فيها فرصة العبادة «التأمل والذكر» على حدّ سواء، وهو مبدأ يظلّ يشتغل عليه محفوظ هنا في أصداء سيرته الذّاتية، وحتى في مجمل عمله الروائي الذي خصّ هذه القضية بمعالجة عميقة ورؤية واضحة وموقف حضاري، مثَّل على نحو ما فلسفته في الكتابة والحياة. أما بنية العنونة «نصيحة» فقد ذهبت إلى أعلى درجات الاختزال والتقليدية لتدلِّل على المدلول بصورة مركزية فاعلة.

في لقطة سيرذاتية مهمة عنوانها «ملخص التاريخ» يسعى محفوظ إلى إجمال مسيرته العاطفية الفلسفية منذ عهد الطفولة، ويعبِّر العنوان هنا تعبيرًا سيرذاتيًّا دقيقًا على المحتوى بالرغم من تقليديته وبساطته:

أحببت أول ما أحببت وأنا طفل، ولهوت بزمني حتى لاح الموت في الأفق.
وفي مطلع الشباب عرفت الحب الخالد الذي يخلفه الحبيب الفاني.
وغرقت في خضمّ الحياة، ورحل الحبيب، واحترقت الذكريات تحت شمس الظهيرة. وأرشدني مرشد في أعماقي إلى الطَّريق الذَّهبي المفروش بالمعاناة، والمفضي إلى الأهداف المراوغة. فطَورًا يلوح السيد الكامل. وطورًا يتراءى الحبيب الراحل.

وتبيَّن لي أن بيني وبين الموت عتابًا، ولكنني مقضي عليَّ بالأمل.

فالحي من زمن الطفولة الأول مصحوبًا باللهو، يقارب الموت فيما بعد ليتجلّى على نحو آخر في عهد الشَّباب، ثم لتتمظهر المعاناة بشتّى صورها وأشكالها وترسم صورة المشهد السيرذاتي المستمر عبر استعادة مختزلة لمراحل الحياة، وصولًا إلى استظهار الأنا العليا المهيمنة «أرشدني مرشد في أعماقي»، وهي تضع الحُدود وترسُم السُّبل وتكبِّر صورة الأهداف وتضعها في المسار الواقعي الصحيح «الطريق الذهبي المفروش بالمعاناة/ الأهداف المراوغة»، لتتكشَّف النتائج الطبيعية في جدلها المُستمِر «السيد الكامل/ الحبيب الراحل»، وهي تفضي إلى إنتاج فلسفتها العميقة التي يمكن أن يتوقَّف عليها المشروع الشخصي للحياة «بيني وبين الموت عتابًا/ لكنني مقضي عليَّ بالأمل»، في تلخيص بسيط وعميق وحاد لكلّ فلسفات العالم ومعنى التاريخ.

آليّات الذاكرة وتشكيل الفضاء السّيرذاتي

تشتغل الذاكرة عبر آلياتها المتعددة الأشكال والمتنوعة الصِّيغ في لملمة شتات الذكريات وحشدها في مجال سيرذاتي يسهل استرجاعه، ويتأكد عمل هذه الآليات بوساطة المنهج المتَّبع لانتقاء نسق معين ومحدد من الذكريات، له علاقة وثيقة بالمقولة التي تشتغل عليها الكتابة السّيرذاتية عند الكاتب، على النحو الذي يسهم في تشكيل نمط مُحدَّد من الفضاء السّيرذاتي يخضع بدرجة أساس لهذه الرؤية.

كتاب نجيب محفوظ «أصداء السيرة الذاتية» الذي جرى تركيبه وبناء محتوياته على أساس قصصي مركز ومكثَّف وممنهج على وَفْق رؤية سيرذاتية حرَّة، استخدم آليّات الذّاكرة بأسلوبية رَحْبة لا تخضع لقيمة اعتبارية واحِدة في الانتقاء والاستِحضار والاستدعاء والتذكُّر، بل تلتقط أشتاتًا متفرقة من حَقْل الذِّكريات وتعرض من خلالها مقولة ما، تنطوي عادة على فكرة أو رؤية

أو جملة فلسفية ترميزية تمثِّل على نحو ما قضية مركزية يريد الكاتب تسجيلها وتثمير محتواها.

في لَقْطة قصصية سيرذاتية بعنوان «الطرب» يحكي محفوظ قصة الذاكرة وإخفاقها الطبيعي في إمكانية الاحتفاظ بكلِّ شيء، على الرغم من أن المشهَد الحالي القصصيّ يُحيل الذّاكرة على معطيات وبيانات وقرائن، إلا أن الذاكرة لا تتمكن من استعادة الذِّكرى بالرغم من توافر قرينة دامغة على صحّة السَّرد الذّاكراتي:

اعترض طريقي باسمًا وهو يمدُّ يده. تصافحنا وأنا أسأل نفسي عمن يكون ذلك العجوز. وانتحى بي جانبًا فوق طوار الطريق وقال:

«نسيتني؟»

فقلت في استحياء: «معذرة، إنها ذاكرة عجوز!»

«كنا جيرانًا على عهد الدِّراسة الابتدائية، وكنت في أوقات الفراغ أغني لكم بصوت جميل، وكنت أنت تحبّ التواشيح ..»

ولما يئس مني تمامًا مدّ يده مرة أخرى قائلًا: «لا يصحّ أن أعطلك أكثر من ذلك.»

قلت لنفسي: «يا له من نِسيان كالعدم. بل هو العدم نفسه .» ولكنني كنت وما زلت أحب سماع التَّواشيح.

إن النِّسيان هنا يُغالِب الذّاكرة على النَّحو الذي يصفه الراوي بـ «العدم»، إذ تخفق الذاكرة تمامًا في استعادة المشهد الذي سعى الآخر المتدخِّل إلى إثارته وتحفيزه من دون جدوى، لكن الإشارة الاستدراكية «ولكنني كنت وما زلت أحب سماع التواشيح» تدل دلالة قاطعة على أن ذاكرة الآخر تعمل على نحو صحيح وتذكِّر باللقطة، بالشكل الذي يمكن إدراجها بثقة ضمن التشكيل السّيرذاتي حتى وإن أخفقت الذاكرة في استرجاعه، لأن القرينة الموجبة على

صحة ادِّعاء ذاكرة الآخر بحضور اللقطة في التاريخ المشترك بينهما، تجعل منها لقطة تنتمي إلى سيرذاتية الكاتب على نحو أو آخر.

تحضر الذاكرة البصرية المُستندة إلى فعالية الصورة التي تسجِّل بصريًّا ذكرى ما في آلية الفعل التذكري لصياغة التَّشكيل السيرذاتي أيضًا، ففي لقطة عنوانها «الصور المتحركة» يقرأ محفوظ الدَّلالة السّيميائية للصورة عبر الذاكرة، ويشرع بإطلاق أسئلته الكبرى التي طالما احتوتها رواياته وقصصه:

هذه الصّورة القديمة جامِعة لأفراد أسرتي ..
وهذه جامِعة لأصدقاء العهد القديم.
نظرت إليها طويلًا حتى غرقت في الذكريات ..
جميع الوجوه مُشرِقة ومطمئنة وتنطق بالحياة.
ولا إشارة ولو خَفيفة إلى ما يخبئه الغيب،
وها هم قد رحلوا جميعًا فلم يبق منهم أحد.
فمن يستطيع أن يثبت أن السعادة كانت واقعًا حيًّا، لا حلمًا ولا وهمًا.

إذ يسترجع عبر صورة الأسرة وصورة أصْدقاء العَهد القديم فَضاء الذكريات، ويقرأ الفرح القديم المُرتبط بزمن الصورتين، لكنه يعيد المَشهَد إلى الحال الراهن ليرى ما حلَّ بذلك الفرح وتلك السعادة بعد مُسلسَل الرَّحيل، وهو يسعى في ذلك إلى التلميح بفكرة صوفية كثيرًا ما تتردد في هذه الأصداء، وتتلخَّص في أن الفرح الذي يموت لا فرح وعلى الإنسان أن يبحث عن بديل مُستمر ودائِم.

أما اللَّقطة المَوسومة بـ «رسالة لم تكتب» فإنها تكاد تقدِّم قصة قصيرة جدًّا عالية التركيز والتكثيف، وتعكس دلالة عميقة في رَسْم صورة مصغَّرة للحياة عبر التعدد المُتناقِض في مصائر النّاس وحيواتهم:

في عام واحد علمت بتعيين همام رئيسًا لمحكمة استئناف الإسكندرية، كما قرأت خبر تنفيذ حكم الإعدام في سيِّد الغضبان لقتله راقِصة. كنا – أنا

وهمّام والغضبان – أصدقاء طفولة، وكان الغَضبان بؤرة الإثارة لجمال صوته ونوادِره البَذيئة. وافترقنا قبل أن نبلغ التاسعة فمضى كلّ إلى سَبيله. عرفت من بعض الأقارب بانخراط همام في سلك الهيئة القضائية، وتابعت أنباء الغضبان في الصحف الفنية كبلطجي من بلطجيَّة الملاهي الليليَّة.
والحق أن خبر الإعدام هزَّني، وطار بي على جناح التأمُّل إلى العهد القديم. وفكرت أن أكتب رسالة إلى همام أضمِّنها تأثُّري وتأملاتي. وشرعت في الكتابة، ولكنني توقفت وفتر حماسي أن يكون قد نسِي ذلك العهد وأهله أو أنه لم يَعد يُبالي بهذه العَواطِف.

إن الشَّخصيات الثَّلاث للقطة «السّارد الذّاتي (أنا)، وهمام القاضي، والغَضبان البلطجيّ» يمثِّلون شرائِح اجتماعية يغصُّ بها المجتمع، وعلى الرغم من الاشتراك في فضاء سيرذاتيّ واحِد في مرحلة الطُّفولة على الأقلِّ «كنّا.. أصدقاء طفولة»، إلا أن الصِّدام الصِّراعيَّ الذي يرويه الراوي يحصل حين يقضي همام بإعدام الغضبان، ولعلَّنا نلمح في تسمية الشخصيتين (همام/ الغضبان) ما يوحي بأن لكلّ امرئ من اسمه نَصيب، واشتغلت الذّاكرة هنا على تَكْريس قيمة اعتِبارية لتلاعُب الزَّمن بالمَصائر.

في لَقْطة أخرى بعنوان «سؤال بعد ثلاثين عامًا» يتجلّى عمل الذاكرة على نحو رومانسي عَميق، يُفعِّل القيمة المفهوميَّة والاعتبارية للعاطفة الإنسانية التي لا يتمكَّن النسيان من ابتلاعها، لفرط ارتباطها بمنطقة حساسة عصيَّة على النِّسيان تمامًا، إذ يروي الرّاوي السيرذاتي حكاية يستحضرها الحال المكانيّ:

بعد انقِطاع عشرين عامًا عن حيّ الشباب دعتني مناسبة إلى عبوره، لولا ما جاش في صدري من عواطف نائمة ما عرفته في عمائره الجديدة وزحامه الصّاخب. وثبتت عيناي على بيت قديم بقي على حاله فشعرت بابتسامة ترفّ على الروح والجسد. إنها اليوم وحيدة في الثَّمانين. وآخر لقاء جمع

بيننا بالمصادفة منذ ثلاثين عامًا حين أخبرتني بهجرة وحيدها إلى الخارج بصِفة نهائية. ومضيت ومظلَّتي وقصدت الباب بعد تردد وضغطت على الجَرس. فتحت شُرّاعة الباب عن وجه امرأة غَريبة فداريت ارتباكي بسؤال: «ألا تقيم ست سامية هنا؟»

فأجابت بسرعة: «نحن نقيم هنا منذ ثلاث سنوات!»

تحوَّلت عن موقفي في حيرة. وذهبت إلى مشواري وأنا أتساءل: ترى أين هي؟ هل تقيم في حيٍّ آخر؟ هل لحقت بابنها في الخارج، هل رحلت عن دُنيانا دون أن نعلم رغم القربى؟ وهل يصلح ذلك نهاية لذلك التاريخ المؤجَّج بالعواطف والأحلام!. وجمعني في نفس العام مأتم مع الباقين من الأسرة فسألت أحدهم: «ماذا تعرف عن ست سامية؟»

فرفع حاجبيه بدهشة وقال: «أعتقد أنها ما زالت تقيم في البيت القديم!»

إن ست «سامية» الحَبيبة القَديمة المُقيمة في الرّوح والجَسد يعمل الحضور في المكان على استدعاء ذِكراها والعمل على إيجادها، ويحصل الالتِباس حين تنفتح شُرّاعة الباب «عن وجه امرأة غريبة»، فتموت الذِّكرى وتنسحِب من فرح التذكُّر واحتِمال الرُّؤية ليحضر الارتِباك بدلًا منه، ولا يشفَع الاستِدراك الذي يحصُل فيما بعد ويحمل تأكيدًا ملبسًا هو الآخر، على أن وجه المرأة الغريب قد يكون هو وجه «سامية» الضّائع في خلل مرآة العين الرائية، وهو يقرِّر «إنها ما زالت تقيم في بيتها القديم»، إذ تنتهي الذكرى/ اللقطة بهذا الالتِباس الذي يقرن على نحو ما ضياع الذكرى بضياع قدرة البصر المتعب على التمييز عند الراوي والآخر المرئي معًا.

اللقطة التي تحمل عنوان «الهجر» تقدِّم حكمة منتزعة من المسار الذاكراتي، لكن فكرة ترسيخ المَجال الحكميّ في المسرود القصصي السيرذاتي أكثر حضورًا من فكرة تمثيل الحُضور السّيرذاتي الشَّخصي:

لم أشعر بأنه مات حقًّا إلّا في مأتمه.
شَغلت المَقاعِد بالمُعزّين وتتابعت تلاوة القرآن الكريم، وانهمك كل متجاوِرين في حديث، فذكرت حوادِث لا حصر لها. إلا الراحل فلم يذكره أحد. حقّا لقد غادرت الدنيا أيُّها العزيز، كما أنها قد غادرتك.

إذ إن العلاقة المَرسومة في اللَّقطة بين الميِّت والحياة تخضَع للجدلية المكرَّسة في واقع السَّرد بين «غادرت الدنيا/ غادرتك»، والحكمة التي يمكن جنيها من هذه المُعادلة الشّائكة والغادرة تتمثَّل في أن الميت هو الخاسر الوحيد، وما هؤلاء الذين يتجمَّعون في مجلس العزاء سوى أناس اغتنموا فرصة اللقاء للحديث عن شؤونهم وشُجونهم، لمناسبة «العزيز» الراحل الذي ذهب ونسيه الكلّ منذ اللحظات الأولى.

تعبِّر لقطة «ذكاء الجسد» عن طبيعة الـمسافة الواقِعة بين حضور المشهد القديم بإزاء الوعي اللاحق، والراوي من خلال بنية العنوان يشير صراحة إلى ذاكرة الجسد التي وصفها بـ «ذكاء»، ليحكي مشهدًا عاطفيًّا ظاهرًا وجنسيًّا باطنًا، وهو يضع ذاته السيرذاتية عبر الذكرى في مكانين زمنيين متباينين، بين راهن المشاهدة ولاحق الإدراك:

فوق السَّطح وقفا يتناجيان، هو أطول قامة وهي أجمل وجهًا، أما أنا فألعب بالطَّوق مرة ثم أراقبهما ولا أفهم. ويغيبان في حجرة السطح قليلًا ثم يرجعان فأعود إلى استراق النَّظر بمزيد من الحيرة.
وجاء الإدراك متعثرًا من خلال الأعوام الحامِية.»

فصورة الرّاوي الأولى للمَشهد كانت طفولية لا يمكن أن تحزر ماذا يجري بينهما حين يغيبان، بالرَّغم من «استِراق النظر»، لأن ذلك كان يجري «بمزيد من الحيرة» التي لا يمكنها أن تدرك الفعل، إلا أن الوعي اللاحق الذي تمثَّل في وصف الرّاوي بـ «الإدراك» يأتي «متعثرًا خلال الأعوام الحامية»، حين يبلغ

المرحلة التي يمكنه عبرها استِدعاء المشهد الذاكراتي ومزجه بحال المراهقة، التي تحيل المشهَد اللاحِق إلى صورة زمنية مُشتعِلة بالحلم الجنسيّ وصفها الرّاوي بـ «الأعوام الحامية».

الرَّمز السّيرذاتي ونداء التَّخييل

حفلت هذه اللَّقطات السيرذاتية التي تركها نجيب محفوظ بين دفتي «أصداء السيرة الذاتية» بمحاولة تكريس كثافة الرُّؤية الفلسفية التي استخلصها من تجربته في الحياة والكتابة، وفي الجزء الأخير من الكتاب صنع بحساسيته القصصيَّة العالية شخصية رمزية هي «عبد ربه التائه»، ولا شك في أن جزأي التسمية «عبد ربه/ التائه» ينطويان على دلالة عميقة في تركيب الشخصية ومساقات تشغيلها في ميدان اللقطات السيرذاتي/ القصصي، فالدّال الديني حاضر في الجزء الأول «عبد ربه»، والدال الدنيوي المفلسف «التائه» بتشكيله النعتي الذي يحيل على البعد الصوفي الميراث – شعبي.

تكاد تهيمن هذه الشخصية الرمزية على الثلث الأخير من الكتاب هيمنة كبيرة، وكأن هذا الثلث الأخير من الكِتاب ما هو إلا سيرته الذاتية، وهي تتماهى وتتشكَّل وتتمظهر وتتكشَّف عن صورة لها علاقة بشخصية محفوظ نفسه على صعيد مُعيَّن من الأصعدة، وكأن شخصية «عبد ربه التائه» هي الحامل الرمزيّ المقنَّع الذي يعبِّر عن رؤى محفوظ وقناعاته وتصوراته وفضائه السيرذاتي على نحو أو آخر.

تتجسَّد شخصية عبد ربه التائه في المقطوعة السردية الأولى الموسومة باسمه، التي تكشف عن أول ظهور له في الفضاء السيرذاتي:

عبد ربه التّائه

كان أول ظهور الشّيخ عبد ربه التّائه في حيِّنا حين سمع وهو ينادي:

«ولد تائه يا أولاد الحلال !»

ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود قال:
« فقدته منذ أكثر من سبعين عامًا فغابت عنّي جميع أوصافه.»
فعرف بعبد ربه التائه. وكنا نلقاه في الطَّريق أو المقهى أو الكهف، وفي كهف الصَّحراء يجتمع بالصِّحاب، حيث ترمى بهم فرحة المُناجاة في غيبوبة النَّشوات، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يُسمّى كهفهم الخمارة.
ومذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وإن في صحبته مسرَّة، وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحيانًا.

فوجوده الموضوعيّ والرَّمزي عبر شكل الحُضور وطبيعة السُّؤال وحساسية الاستجابة الشعبية له، أدرجه على نحو ما داخل البنية الميراث شَعبية المُلغَّمة بالرُّموز والأساطير والخرافات والحكايات والتصوُّرات والرؤى والمناخات، التي تخلق من هذه الشخصية أنموذجًا عجائبيًّا يدخل في فضاء تصوُّفي يأخذ أكثر أبعاده من شبكة الدَّوال الراسمة له «فرحة المناجاة/ غيبوبة النشوات/ صحبته مسرَّة/ كلامه متعة/ وإن استعصى على العقل أحيانًا»، إذ في كل ذلك إحالة على الكلام الشعري النَّوعي في المدوَّنات السَّردية الصوفية.

في اللقطة الحوارية الموسومة بـ «الخلود» تتكشَّف على نحو أعمق صورة التمثُّل الصوفية للنَّظر إلى الأشياء وفيها، إذ تقارب القضية الأكثر إشكالية في تاريخ الإنسان منذ أن وعي وجوده الغريب في الحياة، إلا وهي قضية «الخلود» التي خضعت في تجربة الإنسان الحيوية والفكرية والفلسفية والصُّوفية والأدبية والثقافية، للجدل والسِّجال والتأمُّل والتفسير من دون التوصل إلى أيّ حلّ مُمكِن، ويعرض عبد ربه التائه صورة من صور هذا التفكير على هذا النحو السَّردي الخياليّ الشَّديد التَّدليل:

قال الشيخ عبد ربه التائه: وقفت أمام المقام الشَّريف أسأل الله الصحة وطول العمر. دنا مني متسول عجوز مهلهل الثوب وسألني «هل تتمنى طول العمر حقًّا؟»

فقلت بإيجاز من لا يودّ الحديث معه: « ومن ذا الذي لا يتمنى ذلك؟»
فقدَّم لي حُقًّا صغيرًا مغلقًا وقال: «إليك طعم الخلود، لن يكابد الموت من يذوقه!»
فابتسمت باستهانة فقال: «لقد تناولته منذ آلاف السنين وما زلت أنوء بحمل أعباء الحياة جيلًا بعد جيل.»
فغمغمت هازئًا: «يا لك من رجل سعيد!»
فقال بوجوم: «هذا قول من لم يعان كرّ العصور وتعاقب الأحوال ونمو المعارِف ورحيل الأحبَّة ودفن الأحفاد.»
فتساءلت مجاريًا خياله الغريب: «ترى من تكون في رجال الدهر؟»
فأجاب بأسى: كُنتُ سيِّد الوجود، أ لم ترَ تمثالي العظيم؟ ومع شروق كل شمس أبكي أيامي الضّائعة وبلداني الذّاهِبة، وآلهتي الغائبة.

فيُضاهي بين من حصل على الخُلود الرَّمزي، ومن يتشهّى هذا الخلود لكنه يصطدم بالحقيقة التي تقدِّمها هذه الركزية الخلودية، وهي تحيل فكرة الرمز على العذاب والشَّقاء والموت اليوميّ «مع كل شروق أبكي أيامي الضّائعة وبلداني الذّاهبة، وآلهتي الغائِبة»، حيث تتمظهر على نحو جليّ نمط الخطاب الصوفي العرفاني المشبع بالتقابلات الفلسفية في النظر والتعرُّف والتصوُّر والحجاجية في مقاربة المَفاهيم، وتمظهُر رؤية الشَّخصية في النِّطاق الصّوفي الذي يخضع على نحو ما للحساسية السّيرذاتية، عبر عدد من التشكُّلات القولية التي تفصح عن الفضاء الذي تتحرَّك فيه والمدى الذي تحتويه، والتواصُل الذي ترسمه بينها وبين من تشتغل عليه، وهو هنا بطبيعة الحال الراوي السردي العائد رمزيًّا على المؤلِّف في هذه اللقطة القصصية الموسومة بـ «السمع والطاعة»:

قال الشيخ عبد ربه التائه:

قلت له بخشوع وعيناي لا تفارقان طلعته:

«لم أرَ أحدًا في مثل بهائك من قبل.»

فقال باسمًا: «الفضل لله رب العالمين.»

«أريد أن أعرف من تكون، يا سيدي؟»

فقال بهدوء وكأنه يتذكّر: «أنا الذي كان يوقظك من النوم قبل شروق الشمس.»

أصغيت باهتمام، فواصل: «أنا الذي ناصرتك على الكسل فانطلقت مع العمل.»

فكرت بعمق فيما قال، واستمرّ هو: «أنا الذي أغراك بحبّ المعرفة.»

فهتفت: «نعم .. نعم.»

«وجمال الوجود أنا الذي أرشدتك إلى منابعه.»

«إني مدين لك إلى الأبد.»

وساد صمت متوتر، وشعرت بأنه جاء يطالبني بشيء، فقلت:

«إني طوع أمرك .»

فقال بهدوء شديد: «جئت لأضع فوق عملي نقطة الكمال.»

يتمخَّض الحوار بكثافته المعرفية العالية عن رؤية فلسفية - صوفية - شعرية - رمزية، تقوم على حشد رؤيوي للمقولات والأفكار والصور والمجالات الدَّلالية السيميائية، لتعبِّر عن نمط شَخصاني عرفته الثقافة العربية العرفانية في أبْرز مراحل تشكُّلها الصوفي، وهو ما ينقل شخصية عبد ربه التّائه إلى مناخ صوفيّ صافٍ لا جدالَ فيه، بحيث لا يمكن للقراءة أن تذهب في تأويلها خارج هذا السِّياق مطلقًا، لا سيما وأن لنجيب محفوظ في منتجه الروائي مرحلة سردية وصفها نقّاده بـ «المرحلة الفلسفية»، يمكن إلحاقها بها وإحالتِها عليها ولا تعدُّ ناشِزة عن المدوَّنة السَّردية المحفوظيَّة، فضلًا عن أنها

تمثِّل على نحو ما قدرًا من حساسية السيرة الذاتية الفكرية لنجيب محفوظ.

تتنوَّع بقية اللقطات لشخصية عبد ربه التائه في قصرها وطولها وأسلوبيتها وتشكيلها، وكلها تنزع النزوع ذاته في رفد هذه الشخصية بالمزيد من الصفات التي أنتجتها اللقطات التي نظرنا فيها، وتُضاعف من طاقة هذه الشخصية في التعبير عن خصوصية شخصانية متفرِّدة، بوسعها أن تقول ما ظن محفوظ أنه اختزنه بعيدًا عن منجزه الروائي بالرغم من ضخامته، وكلّها تنحو نحو التعبيرات الصوفية التي يمكن أن نجدها في المدوَّنة الصوفية والتراث السردي والشِّعري الصوفي.

ويمكن التبصُّر والتمعُّن والتحليل والقراءة والاستنطاق والتأويل انطلاقًا من هذه الفكرة في سلسلة هذه اللَّقطات «**تعريف/ الواعظة/ دعاء/ السِّرّ/ صوت القبر/ ذلك الحب/ الزمن الحلو/ المطارد/ الكذب الصادق/ التفاؤل/ الاختيار/ خفقة/ الاقتحام/ واجب العزاء/ لا تندم/ الآن**»، التي تشتغل جميعًا على تعزيز هذه الرّوح وتثميرها في النُّصوص وفي حساسية التواصل مع المتلقّي أيضًا.

معجم
مصطلحات السيرة

أدب الرِّحلات

سرد نثريّ يعتمِد آليَّة الوصْف المشهديّ، ويقوم الرّاوي المُرتحِل الذي يتنقَّل بين المدن والأماكِن بوَصْف مُشاهداته، وهو يسخِّر حواسَّه كافَّة، ويشحذُ إمكانياتها لتعمَل بأقْصى طاقاتها في المُلاحَظة والتَّصوير والسَّماع والمُشاهدة والتحسُّس والتذوُّق، ليعكس نتائج ذلك في مدوَّنات أدبية تصف وتصوِّر المشهد الاجتماعي والإنساني والحضاري في حُدود زمكانية الرِّحلة، تصويرًا يتدخَّل في أحوال الناس وأشكالهم وأطيافهم وطبائِعهم وسلوكهم ومذاهبهم وعقائدهم، وكل ما يتَّصل بذلك ممّا يمكن أن يروى ويسجَّل.

ولا يقوم الراوي المرتحل بتسجيل ذلك منفصلًا عن المشاهد التي يرسمها ويصورها، بل يحقِّقه من خلال علاقته الحواسيّة بما يسمع ويشاهد ويتذوَّق ويلمس، داعمًا ذلك بوجهة نظره ورؤيته الذاتية التي تتمخَّض عن موقفه الشخصي الذاتي، وحساسية تأثُّره وتفاعُله مع الأحداث والمشاهدات، ولكن بشرط أن تتمركز بؤرة الوصف والسَّرد خارج الذّات حتى لا تتحوَّل إلى شَكْل من أشكال السّيرة الذاتية. يمتاز الـمَرويّ في أدب الرحلات بأسلوب قصصي شائِق وبمحدودية في الفضاء الزَّمكاني، وتعلُّق الحوادِث والمُشاهدات الموصوفة والمسجَّلة زمنيًّا بزَمن الرِّحلة وظروفها.

الاعترافات

سرد نثري استِعادي يندفع فيه الرّاوي الذّاتي إلى مِنطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذاتية، يروي فيها مَثالِب شخصيته وأخطاءها

وخطاياها وسلبياتها بأسلوب اعترافي صَريح، من دون مبالاة للمُواضعات الاجتماعية والقيم الأخلاقية التي يمكن أن تخلَّ بها أو تجرحها، وبجرأة تتفوَّق على أي حرج يمكن أن يضعَه في موضِع اجتماعيّ لا يحسد عليه.

يستخدِم السَّرد الاعترافي الآليّات والتقانات والطرائق ذاتها التي يستخدمها السرد السيرذاتي، غير أنه يتدخَّل على نحو أعمَق في طبقات الشَّخصية الجوانيَّة، ولا سيما طبقة المسكوت عنه مُظهِرًا إياها على السطح النصي، كما يتطابق مع السرد السيرذاتي في آليَّة التطابق بين الراوي والمؤلِّف والشخصية.

وبهذا يمكن القول إن السَّرد الاعترافيّ هو سرد سيرذاتيّ يتقصَّد الإثارة والنقد الذاتي اللاذع وتَعرية الذّات، مما يجعله يدور على المُستوى النوعيّ في فلك السّيرة الذاتية، إلا أن الاحتكام إلى الميثاق الذي يحدِّده الكاتِب في وَصْف مرويّه الذاتي هو الذي يحدِّد النوع السيرذاتي بين الاعترافات والسّيرة الذاتية.

البحث أو الوصف الذاتي

قول نثري يشكِّل نصًّا كتابيًّا متفاوت الطول، يتضمن سلسلة محاولات تركيبية لقضية معينة أو مجموعة قضايا، يجري تنظيمها نصيًّا بأسلوبية تقوم على تسلسل منطقي لأفكارها ورؤاها، على وفق شبكة من المواقف و وجهات النظر التي تنتمي إلى فلسفة الكاتب وموقفه من الأشياء.

وهي لا تخضَع في تسلسُلها وتطوُّر مراحِلها ونموِّها لطريقة التسلسُل الزَّمني المَعهود، بل لتسلسُل مفهومي يستند إلى المراحل التَّحليلية التي تتطوَّر فيها أفكار القضيَّة المُراد تسجيلها في الكِتابة.

وبهذا فإن آليّة البَحث أو الوَصْف الذّاتي من النّاحية المنهجية والمفهومية والأدائية أقرب إلى التشكُّل العِلمي منه إلى التشكُّل الفني، وهو ما يسمَح له الخَوض في تَحليل النَّظريات والأفكار والفلسَفات ذات الطَّبيعة العلمية، التي تعتمد في صَوْغ نظم تشكُّلها الكتابية على وجهة نظر الكاتب الذّاتية ورؤيته الذّاتية وموقفه الذاتي.

التَّجربة الذّاتيَّة

نمط سيرذاتي خاص ينهض على انتخاب تجربة شخصية بعينها يعتقد الراوي السيرذاتي بتميزها وتفردها وأهمية أن تسجل وتروى، لما تتضمنه من قيمة اعتباريَّة يمكن أن تضيف إلى خبرات القارئ معطيات جديدة تطوِّرها وتُثريها.

وتتسم أسلوبية الكتابة السّيرذاتية في التَّجربة الشَّخصية بتركيزها الموضوعيّ على التجربة ذاتها واستخدام لغة ذات طابع أكثر شاعريَّة من السّيرة الذاتية، تميل إلى التَّماسك النَّصيّ والإحاطة الشُّمولية والتَّفصيلية بكل ما يتعلَّق بالتجربة، عبر تحديد زمكانيّ واضح للفضاء التاريخيّ والنفسيّ الذي حصلت فيه التجربة، وقد يتدخل الراوي تدخلات توجيهيَّة من خارج التجربة للارتفاع بالمحتوى الفلسفي للتَّجربة إلى درجة تدعم شرعيَّة تحولها إلى نص أدبي يمتلك شرعية ضروريَّة فضلًا عن الفائِدة والمتعة، وقد تكتب على شكل لوحات يكون للمُونولوج الدّاخلي فيها حضور واضِح.

التَّجربة الغيريَّة

صِياغة سيرغيرية لتجربة مخصوصة فيها من الغنى والتأثير والإغراء ما يدفع الكاتب السّيرغيري إلى انتِخابها، وتحويلها إلى سيرة غيرية موجزة ومركَّزة تختص بالتجربة ذاتها في حدودها الزمكانية والحَدثية، ولا تنفتح على المناخ السيرغيري العام للشخصيّة المراد تسجيل تجربتها إلّا على النحو الذي يساعد في استكمال صورة التجربة على أمثل وجه ممكن.

ولمّا كانت أسلوبية الكتابة السيرغيرية – تشكُّلًا ولُغة ومظهرًا – محصورة داخل حدود التَّجربة المعيَّنة ولا تخرج سيريًّا خارجها، فإنها تذهب إلى أدق التفاصيل وتستقصي كل آفاق التجربة وطبقاتها وإشكالاتها، على النَّحو الذي تكتسي به التجربة أهميتها وخطورتها لدى الكاتب والمتلقي معًا. ولعلَّها تختلِف عن التجربة الذّاتية التي تعبِّر فيها الذات الساردة عن تجربتها بقدر الاختلاف الحاصِل بين السّيرة الذاتية والسّيرة الغيرية، إذ تبقى ثمة أسرار عاطفيةٌ و وجدانية

خفيَّة وعميقة، تختزنها ذاكرة الذّات السّاردة في التجربة الذاتية لا يمكن لكاتبَ التجربة الغيرية تحسسها واستعادتها بدقَّة، لأنها ليست تجربته وهو يتعامَل مع ذاكِرة – آخر – مدوَّنة أو مستخلَصة أو مستنبَطة بوسائل تقانية مختلفة.

الحِوارات الشَّخصيَّة

سرد شخصي ذاتيّ شفويّ أو مدوَّن، يعتمد فيه السّارد الحواريّ على الذّاكرة والتصوُّر والرُّؤية والحلم، مستخدمًا الأزمنة الماضي والمضارع والمستقبل كافة، حسب متطلَّبات السؤال الذي يوجهه المحاور وظروفه وإشكالاته.

يستعين بالذّاكرة ويحلِّل ويوازن ويقارن من أجل أن يوفِّر أفضل إجابة ممكِنة لكلّ سؤال، ويوظِّفها على نحوٍ أكثر هدوءًا ورصانة في الحالة الكتابية.

ويتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة، تكشِف عن نظريَّة السارد ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته، بتنوُّع كبير في طريقة العرض والاستِعادة والاستِقبال، ويمكن أن تجمع سلسلة الحوارات للكاتِب الواحِد أو لعدّة كُتّاب وتنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة، تقترب على نحو أو آخر من أشكال السّيرة الذاتية.

الخاطِرة الذّاتيّة

سرد ذاتي تأملي يعبِّر عن حالة إنسانية شديدة الخصوصية للسارد السيرذاتي في ظرف نفسي معيَّن، وغالبًا ما يرتبط السرد الذاتي «الخاطراتي» بفضاء تأملي ينزع فيه السارد إلى جوهر ذاته بعيدًا عن النظريات والمناهج والمصطلحات والمفاهيم، في خلوة ذاتية مقدَّسة، يكون الاحتكام فيها للوجدان في حالة صفائه الكامل والعاطفة في حالة وضوحها الكامل، حيث يتمخض ذلك عن لغة مرهفة وجدانية وعاطفيَّة حسّاسة، تقارب النفحات الإنسانية الجوانية للأديب بأقصى درجات الحرية وخارج أية ضوابط يمكن أن تحدَّ من بهجة الحرية وفرحها في هذه الـمُمارسة الخلّاقة.

تكون الخاطِرة الذّاتية عادة مُوجزة ومكثَّفة وإيحائية، وبلغة شفافة وأنيقة

تخضع لآليَّة المونولوج الداخلي ومحاورة الذات، كاشفة عن منطقة سيرذاتية عالية الفرادة والاستثنائية، قد لا تستطيع أشكال السرود السيرذاتية الأخرى الاقتراب منها أو التوصل بها.

الذِّكريات

سرد نثريّ استِعادي يتمتَّع بحُريَّة استذكار كافية، ولا يخضَع لأي ترتيب زمنيّ مُحكَم، يستحضِر فيه الكاتب صورًا حدثيَّة معيَّنة وأحداثًا ذات طبيعة عاطفية خاصَّة بالاعتماد الصرف على كنز الذاكرة، وينفتِح سرده على الفضاء العام أكثر من تمحوره على بؤرة الفضاء الخاص، مستخدمًا آليّة الوصف في تصوير البعد الاجتماعيّ والتاريخيّ للمَكان والزَّمن والشخصيات والحوادث، بأسلوبية تَنحاز إلى المَوضوعية أكثر من انحِيازها إلى الذّاتية، لذا فهي لا تمثِّل كاتبها تمثيلًا ذاتيًّا واضحًا على النَّحو الذي تمثِّله السُّرود الذاتية الأخْرى في هذا الميدان.

ولأنها تستنِد إلى آليَّة عفويَّة في استِرجاع الأحْداث والمُشاهَدات ولا تنهَض على ترتيب مَنطقيّ في تَشْكيل فَعالية الزَّمن التَّصاعدي، فهي أقل تنظيمًا، وأدنى في حساسيّة التشكُّل من (المذكرات)، وقد يكون هذا من الأسباب المهمَّة في تخلُّفها عن (المذكرات) في القيمة الأدبية.

الرَّسائل الشَّخصيَّة

سرد نثري مخصوص وآني، يخاطب فيه المرسل مرسلًا إليه محددًا، وبينهما ميثاق حاسِم في تحديد هوية (المروي) النوعية، ويكشف السَّرد الرِّسالي عن وصْف وتحليل جوانب معيَّنة ومحدَّدة من تجربة الكاتب الذاتية، قدر تعلُّق الأمر بالظُّروف النَّفسية والاجتماعية والإنسانية لحظة كتابة الرِّسالة، لذا فهي لا تتمخَّض عن صورة شاملة تبرز حياة كاتبها كاملة وتفسِّرها، مقتصرة في ذلك على تمثيل حياته وتتبُّع أحاسيسه وعواطفه في المرحلة التي يمكن أن تسجلها الرسالة، أو مجموعة الرسائل. يعبِّر السَّرد الرِّسالي عن نَماذج مُهمَّة ومنتخَبة من تجربة الكاتب الحيوية بطرائق مختلفة ومتنوعة، ويظل كاتبها في ذلك مرتهنًا بالحاضر وبحساسية اللحظة التي

تكتب فيها الرسالة.

وإذا كان من أهم أهداف السيرة الذاتية هو الوصول إلى جمهور المتلقين عبر مشروع توزيع مُنفتِح وغير مُحدَّد، فإن الرِّسالة تكتفي بتعيين مُرسل إليه تتوجه إليه الرِّسالة بطريقة شبه خفيَّة لا تنكشف على سواه.

رِواية التَّجربة الذّاتيّة

عمل روائي سيرذاتي يتفاوت في طوله وقصره، يتركز فيه السرد الروائي السيرذاتي على تجربة حيوية واحدة بعينها من تجارب الروائي، فيها من التوتر والغنى والخصوصية والعمق ما يرشِّحها لأن تتحوَّل إلى عمل روائي، يعكس الجانب السيرذاتي الحيّ في هذه التجربة، مستثمرًا الأدوات والآليات والتِّقانات والأساليب الفنِّية المُتاحة والمُعتمدة في البناء الرِّوائي عامَّة، والبناء الروائي السيرذاتي خاصّة.

رواية التجربة الذاتية تختلف عن الرواية السيرذاتية في أنها تكون أقصر نسبيًّا، لأنها تقتصر على تجربة واحدة في سيرة الروائي، يسترجع فيها الروائي حكاية التجربة في حدودها الزمكانية والحديثة المحدَّدة، ولا يتجاوز ذلك إلى سيرة حياته بآفاقها المُتنامية المُتصاعِدة، عبر تسلسُل منطقيّ يبدأ من الطفولة وينتهي عند مرحلة متقدمة لاحقة من هذه السّيرة كما هو الحال في الرواية السيرذاتية، بل يسوِّر التجربة الذاتية الـمُحوَّلة فنيًّا إلى رواية بخُطوط حمر زمنيَّة ومكانيَّة وحديثَّة، ويُطلق لغته الرِّوائية السيرذاتية داخل هذه الخطوط مستظهرًا طبقاتها ومخزوناتها وطاقاتها كافة، مع التأكيد الاعترافي على ذاتية التَّجربة داخل العمل وخارجه.

رواية التَّجربة الغيريَّة

سرد روائي سيرغيري يعتمِد على تجربة غيرية منتخَبة مؤهَّلة حكائيًّا وفنيًّا لتحويلها إلى رواية، ويشترط في التجربة الغيرية هنا أَن تتمتَّع بقدر كبير من التنوُّع والثراء والاتساع، بحيث لا يمكن لقصة قصيرة أن تستوعبها فتدخل في المجال الفني الروائي، لذا فهي تحتاج إلى حشد الكثير من الأمور والخلفيات والتفاصيل والإشكالات حشدًا موسَّعا ومفصَّلًا، وإعدادها إعدادًا قائمًا على

الاستحضار والتخطيط والتكوين والبلورة والتنظيم، من أجل خلق فضاء صالح للعمل الروائي ومهيَّأ لفعاليّات وأنشطة التقانات والآليات والأدوات الروائية، التي تعتمد بدورها على صيرورة عناصر البناء الروائي و وضوح مكوناته السردية.

ويمكن في رواية التجربة الذاتية الإفادة من بعض وقائع السيرة الغيرية التي لها صِلة ما بالتجربة وتوظيفها في العمل بشرط أن تكون هذه الإفادة في حدود ضيِّقة لا تخلّ بالجوهر الأصل في تجسيد التجربة ذاتها تجسيدًا روائيًّا. ويَتناسَب طول الرواية مع عمق التجربة واتساعها، ومع المنهج الكتابي الذي يعتمده الروائي في كتابته الروائية.

الرِّواية السّيرذاتيَّة

عمل سرديّ روائي يستند في مدوَّنته الروائية على السّيرة الذاتية للرِّوائي، حيث تعتمد الحادثة الروائية في سِياقها الحكائيّ اعتمادًا شبه كلّي على واقعة سيرذاتية واقعيَّة، تكتسب صفتها الروائية أجناسيا بدخولها في فضاء المتخيَّل السردي، على النَّحو الذي يدفع كاتبها إلى وضع كلمة «رواية» على غلاف الكتاب في إشارة أجناسية ملزمة للقارئ وموجَّهة لسياسته القرائية النوعية.

ويقتضي توكيد سيرذاتية الرِّواية الحصول على إشارات، أو إلماحات، أو اعترافات، يدلي بها الكاتب في أية مناسبة كانت، تشير أو تلمح أو تعترف بالمرجعيَّة السّيرذاتية لعمله الرِّوائي، حتى يكون الميثاقُ بين القارئ والكاتب ماثلًا وعاملًا في هذا المجال.

وغالبًا ما تخضَع الرواية السيرذاتية لبناء سردي يماثل البناء السيرذاتي، خاصّة في التَّسلسُل الحدثي السيرذاتي وعلاقته بالأزمنة والأمكنة والشَّخصيات الدّاعِمة لموقِف الذّات السّيرية السّارِدة، وهي تروي ذاتها السّيرية الواقِعية عبر جسر المتخيَّل، لذا هي تنوِّع ما أمكنها ذلك في استثمار الطاقات التقانية بآلياتها الـمُتعدِّدة للرِّواية والسيرة الذاتية معًا، كما أنها تنوِّع في استخدام الضمير الثّالث الغائِب من أجل تحكُّم أكبر في حلقة بذاتها من حلقات السرد.

ومع كل صيغ التَّداخُل بين الرِّواية والسّيرة الذّاتية في «الرواية السيرذاتية»، إلا أن جلّ الإنْجازات الإبداعيَّة في هذا النوع تؤكِّد تفوُّق الجانب السّيرذاتي على الجانب الرِّوائيّ، وربما كانت هذه سِمة جوهرية وأساسيَّة من سِمات النوع.

الرِّواية السّيرغيرية

عمل سردي روائي يستند في مُدوَّنته الروائية إلى سيرة غيرية، ينتخبها الروائي لحيويتها وثرائها وإثارتها، يعيد صياغتها روائيًّا باعتِماد شبه كلّي على الواقعة السيرية في مرجعيتها الواقعية، وبوضع كلمة «روائي» على غلاف الكتاب، فإن الروائي يُدخِل عمله في ميدان فَنّ سرديّ لا روائي صرف ولا سيري صرف هو «الرواية السيرية»، يكون الرّاوي الذي لا يستخدم الضمير الأوَّل «المتكلِّم» - حتى لا يلتبِس الأمر بالرواية السّيرذاتية - أكثر حرية في التَّجوُّل في منطقة الـمُتخيِّل الرّوائي من الرّاوي السيرذاتي الرِّوائي، لأن الانفِصال عن حَساسيّة الأنا السّيرذاتية يمنَح المروي رحابة أوسع وانسيابية أكبر في التَّعامُل الرِّوائي مع الواقعة السيرية غير الذاتية، وتكون فرصة الـمُتخيِّل السَّردي في الاقتِراب من الرِّوائي على حساب السّيري أظهر منها في الرواية السّيرذاتية، كما يتاح للسّارد تحكُّما في قِيادة دفَّة السرد خارج حُكْم الولاءات السِّيرية الـمُرتبِطة بالمرجعية الواقعيَّة للواقعة السّيريةِ.

السّيرة

نمط سَردي حكائيّ ينتظِم في فضاء زمكاني محدَّد، يتولّى فيه الرّاوي ترجمة حياة ذات خُصوصيَّة إبداعيّة في مجال حيوي أو معرفي، فيها من العُمق والغنى ما يستحق أن يروى، ليقدِّم تجربة يمكن أن تثري القارئ وتخصِّب معرفته بالحياة من خلال الاطِّلاع عليها والإفادة منها. وثراء الحياة المرشَّحة لترجمة سيرتها وتفرُّدها ليس كافيًا لإنتاج سيرة يمكن أن تنضمَّ بجَدارة إلى ميدان هذا الفن السَّردي، إذ لا بد للكاتب الذي يتولّى المهمّة أن يتمتَّع بقابليات سرد فنيَّة عالية تؤهِّله لإنجاز عمل فني سردي تتمثَّل فيه عناصر السَّرد الرَّئيسة

وشُروطه التَّعبيرية والأسلوبيَّة.

السّيرة بهذا الوَضْع الاصطلاحي المستقلّ تمثِّل شكلًا نظريًّا فحسب؛ إذ تقسَّم السيرة على قسمين رئيسين هما: السّيرة الذاتيَّة والسِّيرة الغيريَّة. ولا يوجد نمط سيري يسمى «السيرة» فقط، لكنّ الرؤية الاصطلاحيّة التي تكشَّفت هنا خضعت لمقاربة نظريَّة عامَّة من أجل تهيئة الأفق النظريّ للولوج إلى الشَّكلين السّيريين المركزيين: «السيرة الذاتية والسيرة الغيرية».

السيرة الذاتية

الشَّكل الأهم والأخطر من شكلي السيرة، يتكفَّل فيه الراوي السيرذاتي رواية أحداث حياته، ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميَّز فيه شخصيته الحيوية، كأن يكون المجال الفني أو الاجتماعي أو السياسي أو العسكريّ، إلخ، كلَّما كان ذلك ضروريًّا وممكنًا، ويسعى في ذلك إلى انتخاب حلقات معيَّنة مركَّزة من سيرة هذه الحياة، وحشدها بأسلوبية خاصَّة تضمن له صناعة نص سرديّ مُتكامل ذي مضمون مُقنع ومُثير ومُسلٍّ، ويحاول الرّاوي السيرذاتي الإفادة من كلّ التقانات والآليّات السَّردية لتطوير نصّه السيرذاتي، ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنيَّة، على أن لا تُخلّ بالطّابع السّيرذاتي العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يشترط في الرّاوي الاعتماد على الضَّمير الأوَّل «المتكلِّم»، بل قد يتقنَّع بضمائر أخرى تخفِّف من حدّة الضمير المتكلِّم وانحِيازه، بشَرْط أن يعرف المتلقي ذلك لكي لا تتحوَّل إلى سيرة غيريَّة، بحيث يظلُّ الميثاق السّيرذاتي بين الكاتب والمتلقي قائمًا و واضحًا.

وترتكز السّيرة الذاتية على آلية السَّرد الاسترجاعي، التي تقوم بتفعيل عمل الذّاكرة وشَحْنها بطاقة استنهاض حرّة وساخنة لمخزونها الذاكراتي المرشَّح للعمل في الحقل السّيرذاتيّ.

السّيرة الذّاتية الرِّوائيَّة

سرد نثري سيرذاتيّ يتوجَّه فيه الرّاوي إلى تقويم سيريّ لتجربته الروائية، يشتمل على نقل حكايته مع الرِّواية والكِتابة الرِّوائية إلى القارئ، ولا يتحقق ذلك بطبيعة الحال إلا

على يد روائي له حضور مؤثِّر ولافِت في ميدان الإبداع الروائيّ، وله تجربة فيها من الثَّراء والخُصوصية والسَّعة ما يؤكِّد انطِواءها على خبرة وعمق وأصالة تدفعُ القارئ إلى البحث عنها وتشجعه على ارتيادها والإفادة منها.

وطالما أنها تمثِّل فرصة تحدٍّ إبداعي جديدة أمام الرِّوائي، فإنه يَعمُد إلى العِناية البالغة - تخطيطًا وكتابة - لإنجاز نص سيرذاتي روائي يمكن أن ينتمي بجدارة إلى عائلته الروائية، فضلًا عن مركزيتها المرجعية لإضاءة مناطق معتمة في أرضه الروائية.

وحتّى تتحقق قيمة استِثنائية لهذه السيرة فحريّ بالرِّوائي أن يكون شجاعًا في الكشف عن مرجعياته بشفافية عالية، لتوكيد أصالة منجزه الرِّوائي من جهة، وليمنح عمله السّيرذاتي الروائي إثارة مَطلوبة تمتِّع القارئ وتغريه وتفتح له مَداخل التجربة. وبوسع الرِّوائي أن يقصر سيرته الذاتية الرِّوائية على رواية بعينها يُدرك خطورتها وفرادتها بالنِّسبة إلى تجربته، أو يُسخِّرها لإضاءة مرحلة معيَّنة من مراحل تجربته الروائية، أو يحيط بتجربته الروائية كاملة.

السيرة الذاتية الشعريّة

سرد نثري يتولّى فيه الشاعر تدوين سيرته الشعرية فقط - تاريخًا ومكانًا وحادثة - لا يخرج فيها إلى تناول جوانب أخرى غير شعرية من سيرته إلّا على النحو الذي له صلة ما بدعم قضيته الشعرية في السيرة.

وتكتب هذه السيرة عادة في مرحلة يتوجب أن تكون ناضجة من مراحل التطور الحيوي والشعري للشاعر، بحيث يتاح له المجال السّيري للحَديث عن مَحطّات غنيَّة وخصبة في تجربته الشعرية، يعطي فيه صورة عن تاريخه الشعري وجغرافيته الشعرية وموقعه في خارطة العصر الشعرية.

وتتنوَّع التسميات التي يطلقها الشعراء على هذا النوع من السيرة، فمنهم من يسميها «تجربتي الشعرية»، ومنهم من يسميها «قصتي مع الشعر»، أو «حياتي في الشعر»، أو «حكايتي مع الشعر»، أو نحو ذلك. ومنهم من يتحدَّث داخل الفضاء السيرذاتي الشعري العام عن مرحلة معينة من مراحل السّيرة يعتقد بأهمِّيتها وتمثيلها

لتجربته كاملة، ومنهم من يتحدث عن التجربة كاملة على نحو يتضمن البدايات والمرجعيات ومراحل التطوُّر والنضج، ومنهم من يكتفي بالحديث عن قصائد بعينها في ما يمكن أن نَدْعوه ضمن هذا الإطار سيرة ذاتية للقصيدة.

وغالبًا ما يأخذ الشّاعر في سرده السيرذاتي الشعري حريته في تدوين ما يصلح لإعلاء شأن تجربته والدِّفاع عن أنموذجه، وفي اختيار التِّقانات الأسلوبية الخاصَّة لاستخدام لغة سرد عالية الدقَّة والتعبير في مُستوى تدليلها، وفي انكِشافها على جماليات تعبيرية لا تكتفي بتدوين التجربة الشعرية وتسجيل مناطق كونها الشعري، بل تخرج إلى إنجاز نصّ إبداعي خلاق مُزدوِج الأهميَّة بالنسبة للشّاعر والمتلقّي.

السيرة الذاتية القصصيَّة

سرد نثري سيرذاتيّ يُعمد فيه القاص إلى تَسجيل سيرة ذاتية خاصَّة بتجربته القصصية، في مرحلة يعتقد أنه وصل فيها إلى درجة معقولة من النضج والشهرة. وتأخذ هذه السيرة أشكالًا متعدِّدة بحسب رؤية القاص في انتِخابه للأزمنة والأمكِنة والأحداث التي أسهمت في تكريسه قاصًّا، وفتحت له بوابة الفن القصصي.

ويمكن أن تتناوَل السّيرة الذّاتية القصصيَّة مرحلة قصصية معينة يعتقد القاص بأهميتها وجوهريتها في تجربته، أو يُحيط بمجمل تجربته القصصية ابتداء من المرجعيات المؤسِّسة، مرورًا بالإشْكالات والقضايا والمواقف، وصولًا إلى إبراز مكانته في المشهد القصصي العام.

وللقاص حريَّة اختيار الأسلوب الحكائي المناسب لرؤية سيرته الذاتية القصصية، لأنه معنيٍ بذلك مرَّتين، مرّة لأنه حكواتي أصلًا، والمرَّة الثّانية لأنه يروي سيرة حياة قصصيَّة مناسِبة للحكي والقص، لذا فإن الاهتمام باللغة السيرذاتية القصصية والعناية بشعريتها بالقدر المعيَّن المكافئ للنوع والموضوع وضروراته، من شأنه أن ينجَح في إنجاز نصّ إبداعي لا يقلّ شأنًا عن المنجز القصصي.

السيرة الذّاتية النَّقديّة

سرد نثري سيرذاتي يعتزم فيه

الناقد عرض نظريته ورؤيته ومنهجه وفكره النقدي عرضًا تاريخيًّا تكوينيًّا، يشتمل على بداياته النقدية وصلته المتطوِّرة بمفهوم النقد ودرجة حساسيته بالنسبة إلى شخصيته، فضلًا عن إبراز السمات الشخصية والحيوية والإنسانية قدر تعلُّق الأمر بالمفهوم النقدي و وظيفته الإنسانية والفكرية.

ويجري التركيز في السيرة الذاتية النقدية على الجوانب العلمية والفكرية والثقافية في الشخصية ذات الصلة بجوهر العملية النقدية وخلفياتها وظلالها، ويتوجب على الناقد الذي يسعى إلى تقديم سيرته الذاتية النقدية في هذا الإطار، أن يَعي خطورة هذه الكتابة ونوعيتها، على النحو الذي يسخر لها أسلوبية كتابية خاصّة تتمتع بالنفس الحكائي والرشاقة اللغوية والانسيابية التعبيرية الجمالية، وأن لا تقع تحت وطأة الكثافة التعبيرية العالية التي تتسم بها كتابته النقدية، وذلك لأن النص السيرذاتي النقدي نص مختلف عن النص النقدي – شكلًا و وظيفةً – فضلًا عن مهمته النوعية الاستثنائية في الكَشْف عن رؤية النّاقد ومنهجه وفكره وأسلوبه، ودرجة توافق ذلك مع طبيعة شَخصيته الإنسانيَّة، وهو ما يوفِّر فرصة ثمينة للتواصُل القرائيّ مع فكره النقديّ، ولا سيما إذا استطاع النّاقد هنا أن يحقق مُوازنةً مقنعةً ومعقولةً بين مستوى الزعم وطبيعة المنجز وقيمته.

السّيرة الغيريَّة

الشَّكل الآخر من أشكال السيرة، وفيه يتطوَّع الراوي السّيري الغيري لرواية حياة إبداعية في مجال حيويّ ومعرفيّ معيَّن، لشخصية منتخبة يعتقد بأهميتها وضرورتها وخطورتها فضلًا عن صلاحيتها للتقديم، فيذهب إلى قراءة الشَّخصية قراءة مستفيضة وحَشْد كل ما هو ممكن من معلومات حولها، وصولًا إلى خلق إحْساس عال بها يُساعده في تلمُّس خَفاياها والكَشْف عن باطنيَّتها، على أن لا تتحوَّل الشَّخصية إلى أنموذَج ضاغِط يُبعد الرّاوي عن الرّوح الموضوعيّة للسرد، إذ يتوجَّب أن يكون عُنصر التوازُن والشَّفافية في مقدمة العناصر المشتغلة والفاعِلة في مسيرة البناء السيري الغيري.

وللراوي الحريَّة في التلاعب بالأزمنة والأمكنة واستثمار تقانات الاسترجاع والاستباق والعرض، على النَّحو الذي يُناسِب الشَّخصية والحقل الإنسانيّ والمعرفي الذي تميَّزت به، وطبيعة الأسلوبيَّة السَّردية المستجيبة لآفاقها.

ومن هنا تتضح تمامًا الفروق الأساسيَّة والجوهريَّة بين فنّي السّيرة «الذّاتي والموضوعي»، على مُستوى استِخدام الضَّمير، وطريقة مُعالجة الحادِثة السّيرية، وحساسية الانتماء إليها فضلًا عن التبايُن في أسلوبية البناء السّيري وأنماط السَّرد.

السّيرة الغيريَّة الرِّوائيَّة

سرد نثريّ سير غيريّ يتطوَّع فيه الكاتب لتقديم سيرة روائية لروائي منتخب، يعتقد بأهميته الإبداعيَّة في مجال الإبداع الروائي، وباتِّساع تجاربه الروائية على النحو الذي تكون فيه مؤهَّلة لأن تروى، بما تنطوي عليه من خصب وعمق، وما تتكشَّف عنه من دروس فنية في خصوصيات الفن الروائي تحرِّض المتلقين بمختلف شرائحهم على متابعتها والتزوُّد من ثرائها ومعارفها الفنية.

ويسخِّر الكاتب كل ما يتعلَّق بالمرجعيات المتاحة من وثائق ومدوِّنات وتصريحات، يمكنها أن توفِّر معلومات دقيقة تسهل عملية إنجاز السيرة، ساعيًا في ذلك إلى الاقتصار على المعلومات والبيانات الخاصَّة بعمله الروائي، وما يحيط بهذا العمل من رؤى وأفكار وقيم سيرية، تقود باتجاه تسليط أضواء أكبر على خصوصية إنجازه الروائي، من البِدايات الأول حتى أعلى مراحل النضج التي يُفترض أنه بلغها، وبذلك فهو يستنطِق الذاكرة المدوَّنة للروائي، ثم يعيد ترتيب المستندات ويغربلها، ويضعها في قالب نصّي خاص داخل النسق السيري العام.

لكنها مهما وصلت إليه من صياغة أنموذجية وحسن تدبير سيري، فإنها ستكون أقل إشراقًا وديناميةً وإدهاشًا من السيرة الذاتية الروائية التي يكتبها الروائي ذاته بحساسية أعلى وانتماءٍ أعمق، وإن تفوَّقت الغيرية على الذاتية موضوعيًّا.

السّيرة الغيريّة الشِّعريّة

سرد نثري يتولّى فيه الكاتب تدوين السيرة الشعرية لشاعر منتخب، يقتصر فيها على سرد الحياة الشعرية بكلّ متعلّقاتها التاريخية والحدثية والمكانية، مع إغفال التطرُّق إلى الجوانب السيرية الأخرى في حياته إلّا بالقدر الذي يسهم في إغناء سيرته الشعرية وإيضاحها.

لذا يُشترط في مثل هذه السيرة المنتخبة أن تكون ثرية وخصبة، لها تاريخ حافل وإنجازات مهمة تغري الكاتب بكتابتها كما تغري القارئ بمتابعتها والإفادة من تجاربها في ميدانها الفني المخصوص.

ويمكن للكاتب الذي يروم تسجيل السيرة الشعرية للشّاعر الذي ينتخِبه أن يفيد كل ما يتركه الشّاعر من مُدوَّنات أو مستندات (شهادة – مقابلة – تصريح – مَقالة – حوار.. إلخ)، لتسخيرها في خدمة التشكُّل السّيرغيري الشِّعري.

وهي تختلف عن السيرة الذاتية الشعرية في أنها تكون أقل حماسًا في الدِّفاع عن الأنموذج الشعري، كما تتَّسم بموضوعيتها، لكنها في الوقت ذاته تُحرم من بعض الانبثاقات الذاتية الخلّاقة، التي لا يمكن أن تخرج إلا من داخل الشّاعر ذاته، في التعبير عن بعض إشكاليات تجاربه الشِّعرية كما هو الحال في السيرة الذاتية الشعرية، فضلًا عن أن لغة وأسلوبية التعبير السردي وطرائق استرجاع صور الذاكرة، ستكون أقل إشراقًا وطرافة وشاعرية من السيرة الذاتية الشعرية.

السّيرة الغيريّة القصصيّة

سرد نثريّ سير غيريّ يذهب فيه الكاتب إلى تسجيل سيرة غيرية قصصية لقاصٍّ منتخب، يعمد فيها إلى تخصيص سرده السيري في الحياة القصصية للقاص بمرجعياتها وتحوُّلاتها وإشكالاتها، من دون الغوص في سيرة حياة القاص عامة إلّا ضمن الحدود المفيدة لسيرته القصصية.

وبوسع الكاتب تسخير كلّ المدوِّنات والمستندات والمعلومات التي يتفوَّه بها القاص، أو يصرِّح بها، أو يسجلها، لخدمة التشكُّل السّيرغيري القصصيّ من أجل الوصول به إلى

أمثل صورة ممكِنة.

وللكاتِب الحُرِّية في اختيار الوضع السيرغيري القصصي من حيث التَّرتيب التاريخيّ والمكانيّ والحدثيّ، من دون الإخلال بالنَّسق السيري في شَكْله العام، وحسب أهمية كل مرحلة من مراحل تطوُّر سيرته القصصية وخطورتها في سِياق حُضوره في المشهد القصصي العام.

وهي ضِمن إطار منهجها الغيري أكثر موضوعيَّة من السيرة الذاتية القصصية، لكنَّها أقل عاطِفية وشاعريَّة.

السّيرة الغيريّة النَّقديّة

سرد نثري سير غيري ينتخب فيه الكاتب ناقدًا متميزًا، يمتلك حضورًا بارزًا في الساحة النقدية، وتصلح تجاربه النقدية لأن تروى رواية سيرية يمكن أن تحقق المتعة والفائدة لجمهور المتلقين. إذ يقوم بحشد المعلومات التاريخية والفنية عن المسيرة النقدية للناقد والتَّركيز على صور الحياة النقدية له، أي ارتباط الحياة بالإنجاز النقديّ وإبراز هيئة هذا الإنْجاز داخل بانوراما حياته.

ويعتمِد الكاتب في ذلك على كل ما هو مُتاح من مُستندات وأفكار للناقد، يمكنها أن تدخل في نسيج السيرة النقدية. ويجب أن تُكتب بأسلوبية سيرية بعيدًا عن ضغط الفضاء النظري لمنجز الناقد النقدي، وأن تُعتمد لغة سرد فيها من السيولة التعبيرية والرَّشاقة والألق ما يغري بمتابعتها والاستمتاع بإشراق السَّرد السّيري فيها، وأن تنجح في إضاءة الإنسانيّ في مسيرته النقديَّة، والنقدي في مسيرته الإنسانية.

سيرة المكان

للأمكنة حساسياتها وجمالياتها في الأفضية الإبداعيَّة - أدبًا وفكرًا وفلسفة - حيث تتحوَّل داخل نطاق هذه الأفضية إلى حيوات لها أنشطتها وفعالياتها و وظائفها المتنوِّعة، وتكتسب أهمية خاصَّة في علاقتها بالمبدِعين الذين ينفتِحون على حساسيَّة الأمكِنة وجمالياتها وشعرياتها، ويتوغلون في مجاهيلها بحثًا عن أسرارهم الإبداعية.

وأمام هذا العمق والخصب والجماليَّة التي ينطوي عليها المكان،

فإنه يتحوَّل لدى بعض المبدعين إلى كائن مؤنسن له تاريخه وحضارته ومراحل تطوُّره، يُغري ذوي الحَساسية العالية منهم بالسَّعي إلى كتابة سيرة المكان الذي يحقِّق معه جدلًا خلاقًا يتمخَّض عن حكاية، فيذهب المبدع «المكاني» إلى استِعادة روح المكان - تاريخًا وجغرافية وحساسية - واستدعاء الإنساني فيه لكتابة سيرته بأسلوبية تصويرية جمالية تتدخَّل في طبقات المكان عموديًّا وفي لوحاته أفقيًّا، في محاولة للكشف عن سرّ المكان بوصفه مفتاحًا من مفاتيح التجربة الإبداعيَّة في محتواها الإنساني.

الشَّهادة الذّاتيّة الأدبيّة

سرد نثريّ سيرذاتي يتناول كيفية معيَّنة في التجربة الأدبية للأديب تناسب المرحلة والمقام والمناسبة، إذ إنّ الشهادة هنا تكتب أساسًا للإسهام في «مؤتمر - ندوة - حلقة نقاشية.. إلخ..»، يتقدَّم بها الأديب المعنى في محاولة للكشف عن آليّات عمله الإبداعي في مرحلة أدبية من مراحل تجربته، على النحو الذي يتلاءم مع موضوع المؤتمر أو النَّدوة أو الحلقة النِّقاشية أو غيرها، فيسعى إلى ضبط سرده في هذا المجال في حدود رؤية ومَنهج وأسلوب عَرْض والتقاط بؤر مهمَّة لافِتة، يمكن أن تعطي صورة تمثِّل إبداع الأديب وجهده في تطوير تجربته من جهة، والنوع الأدبي الذي يُمارِسه من جهة أخرى.

ويعدّ هذا النَّوع السيرذاتي على درجة عالية من الحرية، يمنح الكاتب أكبر فرصة ممكنة لقيادة حركة السرد، وتقديم البيانات والأسانيد والرؤى التي تدعم مشروعه الكتابي المركَّز والـمُتمحور حول مصطلح «الشهادة»، التي يمكن وصفها بأنها ألصق السُّرود السيرذاتية بجوهر الحالة الإبداعيَّة الذاتية - منهجًا وخبرة -.

وغالبًا ما يهتمُّ الأديب في صياغة شهادته باللغة العارِضة والمصوِّرة والكاشفة والمحلِّلة، ذات الفاعلية التَّركيزية والشِّعرية العالية، لأنها بذلك تحشِد آليّات جديدة في سياق الدِّفاع عن الأنموذج.

الشَّهادة الغَيريّة الأدبيّة

سرد نثري سير غيري ينهض به كاتب معيَّن - تطوُّعًا أو تكليفًا - لتقديم وجهة نظره في تجربة أديب منتخب «مؤبَّن أو مُكرَّم أو مُحتفى به.. إلخ..»، يسعى فيه إلى حشد ما تيسَّر من المعلومات عن أحد جوانب الإبداع الأدبيَّة التي عُرف بها أو اشتُهر بها الأديب المنتخب، وربما شفَّع تلك المعلومات ببيانات شخصيَّة له تكشف عن معرفته الخاصَّة بتَجربة الأديب، ورؤيته لإنتاجه الأدبي ومكانته الأدبية.

ويتوجَّب على الكاتب أن لا يُؤخذ بالـمُناسبة ويقع تحت ضغطها ليبالغ في وصف تجربة الأديب أبعد من حدودها وحقيقتها، لأنها بذلك ستفقد جزءًا مهمًّا من المِصداقيَّة السّيرية في محتواها الأدبي، ممّا يقلِّل من أهميتها السرديَّة والنقديَّة.

وللشّاهد السيرغيري الأدبي المزيد من الحُريَّة في إدارة دفَّة السرد وإظهار براعته السردية، في تقديم المعلومات بأسلوبية توفِّر للمتلقّي - سامعًا وقارئًا - المتعة والفائدة في الوقت ذاته.

الصّورة الذّاتية الصَّحفيَّة

صورة كِتابية ذاتيَّة يؤلِّفها الكاتب من خلال الكِتابة الصحفية المتواصِلة والمنتظِمة التي تكسبه جمهورًا متابعًا ومتحمسًا، ويمتاز مظهرها الكِتابيّ بالتركيز الشَّديد في موقع زمكاني محدَّد وضيِّق، يمكنه أن يستوعب حياة الكاتب الخصبة ملخَّصة ومبأرة في هذه الحدود.

وتذهب في إطار تشكُّلها الخاص إلى الكَشْف عن الـمَستور والـمَجهول بطريقة لافتة ومثيرة ومفاجئة، معتمِدة على أسلوب عرض يعكس انفعال الشَّخصية الكاتبة في موقف معيَّن، يقيِّد الزمن والمكان في شبكته متوقفًا عند الحدود الجزئيَّة المسموح بها داخل الموقف.

وللكتابة السيرية المكانية شكلان أيضًا، فإما أن تكتب بلِسان المَكان المؤنسن ذاته بحيث يمكن وصفها، تجوُّزًا، سيرة ذاتية مكانية، أو يتكفَّل المبدع ذاته بكتابة سيرة المكان بوصفها سيرة غيريَّة.

قصّة التَّجربة الذاتيّة

حكي سردي استرجاعي لتجربة

واحدة مركَّزة في حياة القاص، يسجلها تسجيلًا سيرذاتيًّا باعتماد الشكل الفني القصصي. ويسعى في ذلك إلى التركيز على حسّاسيّة الواقع الزَّمني والمكانيّ والحدثي الذي حصلت فيه التجربة، وينقلها نقلًا حيًّا شديد التكثيف والتبئير من فضائها الواقعي ويُدخلها في فضاء قصصي، على أن يكون الجانب التخييليّ فيها مقتصرًا على خدمة الواقعة/ التجربة بأفقها الواقعي، ويضمن انتماءها إلى عائلة النوع، بحيث إن آليّات الحكي وأسلوبية البناء السردي ولغة السرد لا تختلف عن مشروعه السردي، إلّا في كونها تحكي تجربة في سيرة القاصّ الذاتية، مكرَّسة لها تكريسًا خالصًا، ولا يتمتَّع القاص بحرية التلاعب بالحدث لأنه مقيَّد بخصوصيَّة التجربة و واقعيتها. وتكتب على شكل قصة قصيرة واحدة تتباين في قصرها بين القصة القصيرة جدًّا (الأقصوصة) والقصة القصيرة، استجابة لطبيعة التجربة من جهة، وتحقيقًا للفلسفة السَّردية التي تعتمدها الكتابة القصصية للقاص صاحب التجربة من جهة أخرى.

قِصّة التَّجربة الغيريّة

سَرْد قَصَصي سيرغيري يتكفَّل فيه قاص بتسجيل تجربة غيرية يعتقد بأهميتها وصلاحيتها لكي تتحوَّل إلى قصة قصيرة، فيجتهد باستكمال المعلومات الكاملة الخاصَّة بالتجربة وتأهيلها فنيًّا، لتكون جاهزة للانتقال من طابعها الحكائي إلى صيرورة سَرديَّة قصصيَّة تحكي قصة التجربة، مستخدمة الوسائل والآليّات والتقانات السردية المعروفة في الفن القصصي، وتقتصر على التجربة ذاتها حين يُستعاد مضمونها الحكائي ويدخل في مناخ القص، من دون مجاوزة حدود المضمون الخاص بمحدوديَّة التجربة واستقلاليتها إلى آفاق سيرغيرية أخرى للتجربة، إلا في المستوى الذي يسهم في استظهار تشكُّل التجربة على نحو أفضل وأكثر وضوحًا ودقَّة.

ويجري تسجيل التجربة الغيرية في قصة قصيرة واحدة تتفاوت في قصرها بحسب حجم المخزون الحكائي في التجربة، والسِّياسة السردية القصصية

التي يعتمدها القاصّ، فضلًا عن درجة انفعاله بها.

القصة السّيرذاتية

سَرد استعاديّ فنّي ينهض به راوٍ سيرذاتي، يفيد من التقانات الفنيةً للقصة القصيرة بأشكالها وآلياتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصَّة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمَح على نحو ما إظهار الشكل التراتبي التصاعدي للسيرة المحكيّة سردًا وحدثًا وفضاءً، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر تحكي قصَّة هذه السيرة بمراحل تتوزَّع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الراوي مناسبة وصالحة فنيًّا للعمل القصصي.

وربَّما وجدنا أعمالًا قصصية كامِلة لقاص هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاص لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان فني يبدو غير سيري متقصِّدا الإخفاء والتمويه، لكنه ما يلبث فيما بعد أن يصرِّح بذلك من خلال إشارات، أو لمحات، أو اعترافات، تكشف عن هذه الصِّلة بين الفن القصصيّ والمرجعية السِّيرذاتية.

هذا فضلًا عن الكثير من البَيانات النصِّية «تاريخية، مكانية، شخصية» داخل القصَّة/ القصص، بوسْعها التأكيد على سيرذاتية الواقِعة القصصيَّة، واستخدام القصة جسرًا فنيًّا لتمرير السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلا قصصيًّا، على النحو الذي يؤلِّف ميثاقًا سيرذاتيًّا بين القارئ والقاص.

القصّة السّيرغيريّة

سَرد استعاديّ فنّي ينهَض به راوٍ كلّي العِلم، يسجِّل فيه سيرة حياةً شخصية منتخبة، تحظى بحضور بارز وأهمية استثنائية لدى القاص وتحفر عميقًا في ذاكرته و وجدانه، على النحو الذي يدفعه إلى روايتها رواية قصصية تعتمد جنسًا أدبيًّا معروفًا، يشرع فيه القاص بسرد سيرة الشخصية المنتخبة في قصة واحدة طويلة إلى الحدّ الذي يوفِّر فرصة كافية للتسجيل السّيري المتناميّ داخِل فضاء سرديّ رَحْب وديناميّ، تقوم على استِظهار جانب يراه القاص مهمًّا من جوانب الشخصية، أو في مجموعة قِصَص يمكن أن تظهر في

مجموعة قصصيَّة واحدة، أو تنتشر على مساحة مجموعات قصصية كثيرة، بشرط أن يتبين للقارئ بوساطة إشارات أو إلماحات أو اعترافات يدلي بها القاصّ لتوكيد سيرية القصَّة/ القصص، فضلًا عن إمكانية الإفادة من العناصر الزمكانية والشَّخصية التي تُظهِرها القصص، وبالإمكان ردُّها إلى مرجعياتها التاريخية والمكانية والشخصانية المتعلِّقة بالشَّخصية – موضوع القص.

ولا ينقص من القيمة السّيرية للقصّة، القصص إيغالها في منطقة المتخيَّل السردي، لأنها فن بين فنين، وهو ما يوجب اجتراح مُصطلح فنّي يصل بين الفنين ويُزاوِج بينهما.

قصيدة التَّجربة الذّاتيّة

قول شِعري سيرذاتيّ يقتصِر على تجربة سيرذاتية واحدة ذات خصوصية متميِّزة في حياة الشاعر، تدفعه إلى تسجيلها شعريًّا ويكون مضمونها السيرذاتي مؤهلًا لمثل هذا التشكُّل الفني السيرذاتي، وتتمظهر فنيًّا وأسلوبيًّا ونوعيًّا بكل ما تتمظهر فيه القصيدة السيرذاتية، من اعتمادها على الحكي الاسترجاعي المؤلَّف شعرًا، إلى التفعيل السّاخن لآليّات الذاكرة المتمحورة حول بؤرة زمكانية محدَّدة تتحدَّد بالواقع الفضائي للتجربة، وتنحو منحاها في تسخير أي شكل شِعريّ مُتاح بوسعه التَّلاؤُم الفنّي العالي معها.

وهي بذلك تكون أكثر تركيزًا وتحديدًا وتبئيرًا على مستوى الزمن والمكان والحدث والحكي من القصيدة السيرذاتية، وغالبًا ما تُسجِّل في قصيدة واحدة يمكن أن تكون قصيرة أو متوسطة الطول، حسب طبيعة التجربة من جهة، والأسلوبيَّة التي يعتمدها الشّاعر في طرح تجربته الذاتية شعرًا من جهة أخرى.

قَصيدة التَّجربة الغيريَّة

قول شِعري سيرغيريّ يَعمَد فيه الشّاعر إلى انتخاب تجربة معيَّنة ومحدَّدة لشخصيَّة لها حضورها وتأثيرها – إبداعيًّا أو اجتماعيًّا أو سياسيًّا.. إلخ، يتأثر بها الشاعر ويتماهى معها ويقتنع بضرورة تسجيلها في قصيدة تحكي التجربة، بعد أن تتوافر له فرص استِقرائها

ومعاينتها تفصيليًّا إلى درجة الإحساس العالي بها، بحيث تصبح كما لو كانت تجربته هو، إذ من دون هذه الدَّرجة من التأثير والاندماج بحدث التجربة الغيرية لا يكون بوسع الشاعر إعادة إنتاجها شعريًّا.

تُسجِّل التجربة الغيرية شعرًا في قصيدة واحدة قصيرة أو متوسطة الطول، استجابة لكيفية التجربة وغناها وحجم مساحتها الحدثية، واستنادًا إلى فلسفة الشاعر الشِّعرية وأسلوبيته الخاصّة في بناء قصيدته، وهي لا تشترط شكلًا شعريًّا معينًا، لكنَّها يجب أن تتضمن إشارة معيَّنة في داخل القصيدة أو خارجها يمكنها أن تحيل المتلقي على المرجعية السيرغيرية للتجربة. وهي على هذا الأساس تُوازي قصيدة التجربة الذاتية، وتُظهر تشكُّلًا أصغر وأكثر محدودية وضيقًا من القصيدة السّيرغيرية.

القصيدة السّيرذاتيّة

قول شعري ذو نزعة سردية يُسجِّل فيه الشّاعر شكلًا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذّات الشِّعرية السّاردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبِّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمْكِنة وأزْمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيَّل الشعريّ، وقد يتقنَّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلَّبات والشُّروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوَّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشّاعر وعلى نحو ما المرجعيّات الزمنيَّة أو المكانيَّة أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمَّنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر – السارد والمتلقي على هذه الأسس.

ولا يشترط في المفهوم الشِّعري للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضِحة تعكس طبيعة التَّرتيب التصاعُدي على مستويات السَّرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكِّل شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري مُعيَّن، إذ إنّ

كل الأنواع الشعرية المعروفة «قصيدة عموديَّة – قصيدة حرَّة – قصيدة نثر» صالحة – في حال توافُر الشُّروط السّيرذاتية – للانتِماء إلى هذا النَّوع الفنّي.

القصيدة السّيرغيريّة

قول شعريّ ذو نَزعة سَرْد – دراميَّة يُسجِّل فيها الشّاعر سيرة غيريَّة لشخصيَّة منتخبة ذات حُضور استِثنائي في الذّاكرة الوطنيَّة، أو القوميَّة، أو الإنسانية، في مجال إنساني ومعرفي وإبداعي معيَّن، ويروي الشّاعر بوصفه ساردًا موضوعيًّا سيرة الحياة مركِّزًا على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والوثائق والحِكايات المدوَّنة والشَّفاهية، ولاسيَّما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجَمعي، ويتَّخذ منها أنموذجًا يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنِّية أو فكرية أو غيرها.

وللشّاعر الحُرية في اعتِماد الصياغة التي يجدها أمثل للشَّخصية، على النَّحو الذي يناسب طبيعة الشَّخصية، و وجهة نظر الشّاعر، وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية.

وكما هو الحال في القصيدة السيرذاتية فإنه يمكن للشّاعِر استِخدام الأشكال الشِّعرية الثَّلاثة «القصيدة العمودية – القصيدة الحُرَّة – قصيدة النَّثر»، يضاف إليها المسرحية الشعرية التي بوسعها تسجيل سيرة غيرية في الوقت الذي يصعب عليها تسجيل سيرة ذاتية، لأن الضمير السّارد يجب أن يكون موضوعيًّا بالدرجة الأساس.

المُذكِّرات

حكْي استِرجاعي يقوم فيه الرّاوي المذكراتي بوصفه مُشاهِدًا بمراجعة مدوَّنات سبق وأن سطَّرها في ظُروف معيَّنة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة وراهنة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا، أكثر من اتِّجاهها إلى البناء الشَّخصاني للرّاوي كما هو الحال في السيرة الذّاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البناء السّيري التزامًا بحدود الشَّخصية في خصوصياتها الذاتية وفي خروجها إلى الأحداث والموضوعات والقضايا.

وفي المُذكِّرات يكون الرّاوي أكثر حرية في سَرد مرويّات معيَّنة وإغفال أخرى على النحو الذي يطابق

سياستها وغايتها المرجوَّة، قياسًا بتلك الحرية التي يتمتَّع بها الراوي السيري «الذاتي والغيري»، وتخضع لاشتراطات فنية وموضوعية معيَّنة.

لكنّ ذلك لا يمنَع حصول الكَثير من التداخُلات أو التقاطُعات أو الالتحامات أو التوافقات بين السيرة بنمطيها والـمُذكرات، كما أن الـمُذكرات يمكن أن تكون ذاتية ويمكن أن تكون غيريَّة أيضًا، ولا تكون فيها عمليَّة الاسترجاع طويلة ومُتكامِلة كما هو الحال في السّيرة الذاتية، بل يجب أن تكون قصيرة.

المُذكِّرات الشَّفَويَّة

سرد شفوي مرتجَل يعتمد فيه السارد الشفوي اعتمادًا كليًّا وآنيًّا على نشاط الذاكرة وفاعليتها مُنسجمة مع قَصْر عمليَّة الاسترجاع، إذ يروي السّارد مشاهداته الشخصية في ظل الحدث المعاصر والتّاريخ، منصرفًا إلى الحَدث أكثر من انصرافه إلى ذاته، على أن يبقى الخيط قائمًا بينهما.

وهي تختلف عن المذاكرات المكتوبة في أسلوبية السَّرد ودقَّة المعلومات وانتظامها، إذ تروى المُذكرات الشَّفوية بطريقة حكواتيَّة من خلال وسيلة بثٍّ تَصل الكاتب بجمهور المتلقين، إما على نحو مباشر وجهًا لوجه، أو عن طريق الإذاعة أو التَّلفزة، أو أية وسيلة اتصال أخرى تحقق وجود راوٍ ومروي له، في حين يتم التواصل في المذكرات كتابيًّا.

المَقالة الذّاتيّة

سرد نثري قصير نسبيًّا يتنوَّع في موضوعه حسب الطبيعة المنهجية والفكرية التي يعتمدها الكاتب، فإما أن يكون أدبيًّا، أو فلسفيًّا، أو اجتماعيًّا، أو علميًّا، أو غير ذلك، ويتمحور حول فكرة واحدة بعينها، يخضعها لتركيز بحثي شديد في حدود المساحة القصيرة المتاحة لها عادة، كما يخضعها لترتيب منطقي في عملية سردها بحيث يوفِّر لها فرصة الإقناع والإمتاع معًا.

ويجب أن يكون لفكرة الموضوع مساس مباشر وساخن بالمحيط الثقافيّ والاجتماعيّ والعلميّ الذي يعيش في ظلّه الكاتب والمتلقّي.

تمتاز المقالة الذّاتية ببساطة التعبير وطرافته وانسيابية لغته، بحيث يكون

في وسعها تحقيق علاقة وثيقة ديناميَّة ومستمرَّة بين الكاتِب والمتلقّي، وتسهم في تشكيل شخصية مقاليَّة خاصَّة للكاتب وإبرازها في ساحة الكتابة المماثلة.

وكلَّما كان الكاتِب مؤمنًا بفكرة مقالته ومنتميًا إليها بصدق فإن التعبير عن تجربتها سيكسبه موقعًا تأثيريًّا أفضل، تكون فيه مقولته منفتحة على قدر كبير من البَوْح والشَّفافية، تقترب من روح المتلقّي وتتحوَّل عنده إلى ما يشبه الحديث الشَّخصيّ الرَّقيق والحميم.

اليَوميّات

سرد سيريّ يخضع خضوعًا كاملًا لسُلطة الزمن اليومي، ويتقيَّد كتابيًّا بالظروف الزَّمكانية والنفسيّة والاجتماعية لكيفية اليوم الذي تسجِّل فيه كل يومية، كما يستند شكل اليومية – لغة وتشكيلًا – إلى طبيعة الأحداث الشَّخصية أو الماحَول – شخصية، فتكون قصيرةً أو متوسطة الطّول أو طَويلة، وتكون قائِمة على حدث واحِد أو مجموعة أحْداث، وتكون ذات حيويَّة وحرارة وإثارة وتنوُّع أو أقل حيوية وإثارة وتنوُّعًا، وتُظهِر حماس الرّاوي أو قلَّة حماسه، وتكون ذات طابع حكائيّ أو وصفيّ أو قد تكتفي بالإشارات والملاحظات والبرقيات.

ويجب أن تتمتَّع اليوميّات بخيط سرديّ عامّ يربِط شبكة اليوميات بمقولة أساسية ومَركزيَّة، تُظهِر ضَرورة تسجيل هذه اليوميّات في زمكانية فيها من العُمق والإثارة ما يستوجب هذا التَّسجيل، ويعكِس أهمية خاصة مشفوعة بذكاء حاد في أسلوبية الكتابة المعتمدة على التركيز والتكثيف وحدَّة الالتِقاط وحساسيّته، فضلًا عن الاقتصاد الشديد في لغة السرد.

وهي لا تعتمد على آليّات السرد الاسترجاعي كما هو الحال في السرد السيري، لأن الزمن الحاضر «الآني» هو الزَّمن المُهيمِن في اليوميَّة، لذا فهي تفتقر إلى صورة التَّرتيب الزمنيّ التَّصاعديّ الذي نجده في السّيرة.

الهوامش

هوامش فضاء المقدمة

(١) جمال الدين بن الشيخ، حوار أحمد المديني، مجلة « كتابات معاصرة »، المجلد ٦، العدد ٢١، بيروت، ١٩٩٤: ١٨.

(٢) المكان في ألف ليلة وليلة، ريتشارد فان ليوفن، ترجمة فاضل جكتر، مجلة « الآداب »، بيروت، العدد ٩-١٠، ١٩٩٧: ٨٣.

(٣) أسئلة الرواية، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٩٣: ٢٨.

(٤) شعرية المكان في الرواية العربية، خالد حسين حسن، كتاب الرياض «٨٣»، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤١٢ هـ: ٣٢٨.

(٥) أسس الفكر الفلسفي المعاصر (مجاوزة الميتافيزيقيا)، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١: ٤١.

(٦) الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنير ند، ليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي: ٥٤.

(٧) الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، إدوار الخراط، بيروت، دار الآداب، ط ١، ١٩٩٣: ٤١.

(٨) حنا مينة، مقابلة فاطمة حمود، مجلة الرافد، العدد ٥٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠١.

(٩) الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي - ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣: ١٦١-١٦٢.

(١٠) أفق التحولات في القصة القصيرة، مجموعة مؤلفين، تقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١: ٦٧.

(١١) م. ن: ٦٧-٦٨.

(١٢) مستقبل القصة من خلال راهنها، محمد معتصم، مجلة عمان، العدد ٥٢، ١٩٩٩: ٧٣.

(١٣) مقدمة في القصة القصيرة، وليفرد ستون، نانسي بيكر، روبرت هوبز، ترجمة رياض عبد الواحد، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد ٣، بغداد، ٢٠٠٠: ٦.

(١٤) مقدمة في القصة القصيرة: ٥

(١٥) الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠: ٢٧.

(١٦) م. ن: ٢٨.

(١٧) م. ن: ٣٩.

(١٨) نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ١٩٩٤: ٢٥٠-٢٤٥. وينظر التلّقي والسياقات الثقافية - بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (٩٣)، الرياض، ٢٠٠١: ٧.

(١٩) م. ن : ٣٩. (٢٠) مقدمة في القصة القصيرة : ٦.
(٢١) الاعتراف بالقصة القصيرة : ١٩-٢٠.
(٢٢) كتابة القصة القصيرة، فلا ندي أوكونور، ترجمة عقيل كاظم خضير، مجلة « الثقافة الأجنبية »، العدد ٣، بغداد، ٢٠٠٠: ١٠.
(٢٣) م. ن : ١١. (٢٤) م. ن : ١١.
(٢٥) م. ن : ١١. (٢٦) م. ن : ١٢. (٢٧) م. ن : ٩-١٠.
(٢٨) ألمّ الآن بقايا نهار العمر، إدوار الخراط، ضمن كتاب القصة القصيرة في الأردن - بحوث وشهادات مجموعة من المؤلفين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤ : ٢٩٣.
(٢٩) قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت؛ الدار البيضاء، ١٩٩٧: ٢٣٨.

الباب الأول

الفصل الأول

(١) السكون المتحرك - دراسة في البنية والأسلوب، ج ٢: بنية اللغة، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، ط ١، ١٩٩٣: ٢٠٧-٢٠٨.
(٢) نظرية الشِّعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب - دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤: ٢٤٧.
(٣) التأمل، باتريشا كارنغتون، ترجمة إقبال أيوب، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦: ١٧٢.
(٤) اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة (١٩٣) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥: ٧٦.
(٥) الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، ١٩٨٧: ١٩.
(٦) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ١٩٩٤: ٥٣.
(٧) بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، ط ٢، ١٩٩١: ٦١.
(٨) قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
(٩) الشوقيات، المجلد الأول، ج ٢، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧: ٤٣.
(١٠) مملكة عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ١٢٣.
(١١) هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣: ٢٣١.
(١٢) مجلة الكاتب العربي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، العدد ١٤، ١٩٨٦.
(١٣) مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٠، السنة ١٧، ١٩٩٢.
(١٤) جريدة الجمهورية (العراقية) بتاريخ ١١/ ٤/ ١٩٨٧.

هوامش الفصل الثاني

(١) من البنيوية إلى الشعريّة، رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة: د. غسان السيد، نينوى للدراسات

والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠١: ٧٧.
(٢) في نظرية التلقي، مجموعة مؤلفين، ترجمة د. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٠: ٤٦٠.
(٣) مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النصّ الأدبي، محمود الربيعي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العدد الأول-٢، الكويت، ١٩٩٤: ٣٤١.
(٤) نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي، جدة، ١٩٩٤: ٢٤.
(٥) في نظرية التلقي: ١١٣.
(٦) شعرنا القديم ونقدنا الحديث، وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٧)، الكويت ١٩٩٦: ٢٣.
(٧) العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، رشيد بنحدو، مجلة عالم الفكر، م.س: ٤٩٤.
(٨) بسم الأم والابن، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
(٩) ماء الياقوت، عبد القادر الحصني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ١٩٩٨.
(١٠) ربما أنا، أحمد العجمي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩.
(١١) رَوْضة الحاج، عش للقصيد، دمشق، ٢٠٠٠.

هوامش الفصل الثالث

(١) هامش النص الشِّعري، عز الدين المناصرة، وزارة الثقافة، عمّان ١٩٩٩: ٢٩٩.
(٢) محاولات في الشعري والجمالي، وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، ١٩٩٥: ٦.
(٣) صدع النص وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠: ٤٢.
(٤) الحداثة في الشعر السعودي، د. عبد الله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٠: ١٣٦.
(٥) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، د. أحلام حلوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠: ١٥٠.
(٦) البذرة والفأس، رياض عبد الواحد، مكتب العلياء للطباعة، البصرة، ٢٠٠١: ٨٩.
(٧) كنعانياذا ونصوص أخرى، عز الدين المناصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٢.
(٨) الأيقونات والكونشيرتو، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.
(٩) رمح لغرناطة، خالد أبو خالد، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩.
(١٠) حليب أسود، المتوكل طه، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ١٩٩٩.
(١١) تفسير النسفي، الجزء الأول، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٨.
(١٢) تفسير القرآن العظيم للإمام ابن كثير القرشي الدمشقي، المجلد الأول، دار الفكر، عمّان: ٥٣٩-٥٤٠.
(١٣) مواهب الرحمن في تفسير القرآن، عبد الكريم المدرس، المجلد ٢، دار الحرية، بغداد، ط ٢، ١٩٩١: ٢٤٣.

هوامش الفصل الرابع

(١) الأسلوبية وتحليل النص، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٢: ١٥١.
(٢) الإبهام في شعر الحداثة، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٧٩)، الكويت ٢٠٠٢: ٢٩٧.
(٣) الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٨: ٩٧.
(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢: ١٤٧.
(٥) بحوث في القراءة والتلقي، د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨: ٧٥.
(٦) كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨: ٩٧.
(٧) الأعمال الشعرية ١٩٦٥ – ١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ١٤٣-٢٣٢.
(٨) العصافير وظل الشجرة، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٧: ١٧.
(٩) معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ج١: ٢٨٢.
(١٠) التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، د. شفيع السيد، شركة الصفا للطباعة، القاهرة، ط ٢: ٢٨.
(١١) الموجة الصاخبة – جيل الستينات في العراق – سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
(١٢) صدر الديوان عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
(١٣) قراءتنا الموسعة لقصيدة «أربعة وجوه بصرية» في كتابنا «شعرية القصيدة العربية الحديثة» دار غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠.
(١٤) دار الينابيع للطباعة والنشر، عمان، ١٩٩٩.
(١٥) كتابة الفوضى والفعل المتغير، ضمن كتاب «دراسات في القصة العربية»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ١٧.
(١٦) النقد النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، العدد (٣٢)، تونس، ١٩٩٧: ٧٣-٧٤.
(١٧) الرواية النسائية العربية – تجليات الجسد والأنوثة، ضمن كتاب «الرواية النسائية العربية»، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، عبد الله إبراهيم، دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي، تونس، ١٩٩٩: ٥٣.

هوامش الفصل الخامس

(١) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠، بغداد: ٢٣٥.
(٢) التصور والخيال، ر.ل. بريت، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، بغداد: ١٨.
(٣) جماليات المكان: ٢٤٥.
(٤) مجلة آفاق عربية، العدد ٧، تموز ١٩٩١، بغداد.
(٥) جماليات المكان: ١١٨.

(٦) سعيد الغانمي، جريدة (القادسية/ ثقافة) بتاريخ ١٩/ ٦/ ١٩٩١.
(٧) جماليات المكان: ١٤٢. (٨) م. ن: ٧٨.
(٩) مجلة (كلمات)، العدد ١٩٨٧، ٨، البحرين. (١٠) جماليات المكان: ٤٩.
(١١) ظلال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦: ١٠٢.
(١٢) جماليات المكان: ٤٦.
(١٣) الصُّورة الشِّعرية، سي دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢ بغداد: ٩٠-٩١.
(١٤) حاتم الصكر، جريدة (القادسية/ ثقافة) بتاريخ ٤/ ٧/ ١٩٩١، بغداد.
(١٥) جماليات المكان: ٦٣. (١٦) جريدة الجمهورية بتاريخ ١٥/ ٧/ ١٩٩١. بغداد.
(١٧) جماليات المكان: ١٤٢.
(١٨) فتوح الفرح، محمد علاء الدين عبد المولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ١٩٨-١٩٩.
(١٩) دروب إليك وجمر عليّ، انتصار سليمان، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠١: ٢٦.
(٢٠) ديوانه، مجلد: ١، دار الأدهم، ٣٩٤.
(٢١) ميتافيزيقيا وردة الرمل، القيروان، تونس، ٢٠٠٠: ١٦٦.
(*) إن مصطلح القراءة قد يقصد به عادة ما نقصده بمصطلح النقد في مجال الدراسة الأدبية، فإذا كان المجال الأدبي ينتقد من زاويا نظر متعددة اجتماعية ونفسية وشكلانية وسيميائية، فإنه في الحقيقة يخضع في ذلك كلّه لعملية قراءة لا تكفي أن تكون عادية، أو حتّى عمودية بصورة سطحية، وإنما تتحول القراءة في مجال النقد الأدبي إلى منهج منظم، إذ تستقي القراءة النقدية للأدب مقوماتها، ومسوغات محاوراتها للنصوص الأدبية من منظومة مرجعية تتأسس على أنساق من القواعد والفلسفات النقدية التي تتبلور عبر مفاهيم وأجهزة مصطلحية عتيدة.
ينظر، القراءة كبناء، ت. تودورف، ترجمة: محمد أديوان، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠/ ٦١، بيروت: ١٠٦.

هوامش الفصل السادس

(١) النقطة والدائرة - مقتربات في الحداثة العربية، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، بغداد: ٧٠.
(٢) الشعر والرسم، فرانكلين ر.روجرز، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠: ٧١.
(٣) صناعة القصيدة، ستيفن سبندر، لندن ١٩٥٥: ٤٥.
(٤) بين الفن والعلم، دولف رايسر، ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون، ١٩٨٦، بغداد: ٢٥.
(٥) مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢: ٣١٨-٣١٩.
(٦) دير الملاك، محسن اطيمش: ٢٠٧.

(٧) قصائد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢ بغداد: ٣٣٧.
(٨) ديوان محمود درويش، مجلد٢، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧: ٥٦٦-٥٦٧.
(٩) وردة للسفر، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ بغداد: ٣٠.
(١٠) مختارات الشعر العربي الحديث في مصر، د. سيد البحراوي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢: ٨٢.
(١١) زهر الحدائق، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٤ بغداد: ٣٨.
(١٢) ما أقل حبيبتي، عمان، ٢٠٠٢: ٥١-٥٢.
(١٣) شتاء عاطل «دار أزمنة، ١٩٩٧ عمان: ٤٧.
(١٤) ديوان النساء، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ١٩٩٧: ٢٤-٢٥.
(١٥) اليد تكتشف، كتاب أسفار، ١٩٩٣، بغداد: ٩.
(١٦) العالي يصلب دائمًا، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٩: ٢٤.
(١٧) علامتي الفارقة، مطبعة زياد، ١٩٩٦ بغداد: ٢٧.
(١٨) تمرين في النسيان، مطبعة زيادة ١٩٩٧ بغداد: ٢٧.
(١٩) مشاغل النورس الصغير، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٨٧: ١٠١
(٢٠) دع البلبل يتعجب، منشورات الأديب المعاصر، بغداد، ١٩٩٦: ١٧.
(٢١) رعاة العزلة، دار أزمنة، عمان، ط ٢، ١٩٩٨: ٧٧-٧٨.
(٢٢) ديوان عربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١: ٣٤.
(٢٣) روحان لجسد واحد، دار الجمهورية، دمشق: ٥٤-٥٥.
(٢٤) سيرة العشب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧: ١٤٣.
(٢٥) تاريخ الأسى، ١٩٩٤ بغداد: ٦٤.
(٢٦) اليوسفيات، ١٩٩٦ بغداد: ١٥.
(٢٧) امرأة سادسة للحواس، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ١٩٩٨: ١١.
(٢٨) مجلة ثقافات، البحرين، العدد الأول،٢٠٠٢: ٧٦.
(٢٩) باتجاه أفق أوسع، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢ بغداد: ٤٩.
(٣٠) يمشي مخفورًا بالوعول، البحرين، ١٩٨٦: ٤١.
(٣١) تخطيطات على الجدران، الشؤون الثقافية، ١٩٩٨ بغداد: ١١-١٢.
(٣٢) مباهج، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ٢٠٠١: ٤٢.
(٣٣) خطر، ١٩٩٨ بغداد: ٢٠.
(٣٤) قصائد لأجل الملاك الضائع، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠: ٦٢.
(٣٥) لصوص، بغداد، ١٩٩٧: ٦٥.
(٣٦) جريدة الجزيرة، السعودية، بتاريخ ١٢/ ٢/ ١٤١٧ هجرية.
(٣٧) طائر الآن، ١٩٩٧ بغداد: ٤٤.

(٣٨) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢: ٣٥٨.
(٣٩) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣: ٤٣٩-٤٤٠.
(٤٠) الأعمال الشعرية ١٩٦٥ - ١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٦: ٢٣٨.
(٤١) ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧: ٥٥٠-٥٥١.
(٤٢) بوصلة الدم، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٧: ١٠.
(٤٣) المعلقة الفلسطينية، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٩: ١٤.
(٤٤) مراوغات الفتى الهامشي، رشاد برس، بيروت، ٢٠٠٢: ٨-٩.
(٤٥) الملاك يتبعه حشد من الأمراء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٤: ١٢٨.
(٤٦) مرايا مغلقة، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩: ٤٦.
(٤٧) أماكن فارغة، دار الكتب، البصرة، ١٩٩٨: ٣٢.

الباب الثاني

الفصل الأول

(١) كائنات الوحشة، حسن حميد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
(٢) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٥٢، ٢٠٠١: ٨٨.
(٣) العبيد، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٠.
(٤) ت.س. إليوت -دراسة وترجمة- يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمّان، ١٩٨٦:٣٢. (٥) م.ن: ٣٢. (٦) م.ن: ٣٨. (٧) م.ن: ٤٧-٤٨.
(٨) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩:٥٠.
(٩) القصيدة، د. عبد الرحمن ياغي، دار البشير، عمّان، ١٩٩٨:١٧.
(*) ويمكننا في ضوء هذه الاستعادة القصصية التناصية المتجّهة إلى «قصة يوسف» أن نقارب استراتيجية التسمية في منطقة الإهداء «إلى: إسماعيل»، وفي شخصية «عيسى» أيضًا مقاربة سيميائية ذات فضاء نبوئي، إمعانًا في تصعيد الحس اليوتوبي الذي تتحايث فيه طاقة التخييل التشكيلي في اللوحة مع طاقة التخييل السردي في القصة.
على النحو الذي يمثّل رغبة القاصّ «لؤي» في استيلاد مقولته الرؤيوية « أغنية حب » من لوحة الرسام «غيريكو».
(١٠) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد ٣٤، ٢٠٠٠:٥٠.
(١١) تطريسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٢.

الفصل الثاني

(١) عربة بطيئة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦:٧٥.
(٢) موت عزرائيل، مفلح العدوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠: ٥٧.
(٣) مجلة «عمّان»، العدد ٧٢، ٢٠٠١، أمانة عمان الكبرى، عمان: ٨٢-٨٣.

(٤) مجلة «عمّان»، العدد ٩١، ٢٠٠٣ : ٨٧.
(٥) صباح رديء آخر، أحمد خيري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

الفصل الثالث

(١) خريف البلدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
(٢) أفق التحولات في القصة القصيرة: شهادات ونصوص – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١: ٢١٩.
(٣) مئة عام من الحكي، محمود الورداني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢ : ٤٢٥.
(٤) الحاسة التاسعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
(٥) صهيل الأسئلة، رشيدة الشارني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

الفصل الرابع

(١) حالات، محمود جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
(٢) الشعر والتجربة، ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي: ٩٤.
(٣) جماليات المكان، باشلار، ترجمة غالب هلسا: ١٧٩.
(٤) أفق التحولات في القصة القصيرة، شهادات ونصوص، تقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١: ٢٢٥.
(٥) مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٦٤، ٢٠٠٢: ٧٢.
(٦) الرافد، العدد ٣٧، ٢٠٠٠: ٨١. ومن المفيد الإشارة إلى أن ثمة تعالقًا نصيًّا بين هذه القصة وقصة «ذبابة!» للقاص طالب الرفاعي التي قاربناها في المبحث السابق. وعلى الرغم من أن النسبة التعالقية العالية بين القصتين من حيث الشكل والمكونات والرؤى، إلا أن التباين في السياسة الداخلية للسرد بتجلياته الشديدة الخصوصية والتنوع بينهما يحيل على الاختلاف الخلاق أكثر مما يحيل على التطابق السطحي.
(٧) قلعة النساء دار الورقاء للطباعة والنشر، ١٩٩٠، بغداد: ٥٩.
(٨) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ١٩٩٤ بيروت: ٢١٨-٢١٩.

هوامش الفصل الخامس

(١) الأعمال القصصية، المجلد الثاني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠: ٥٦.
(٢) الديب رمّاح، خيري عبد الجواد، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، ط٢، ١٩٩٥، الجيزة: ١٣٨.
(٣) حكايات شعبية أم قصص حداثية، إدوار الخرّاط، الدراسة التي صاحبت المجموعة.
(٤) جمال الغيطاني، من التقديم الذي خصّ به المجموعة على ظهر الغلاف الثاني للكتاب.

(٥) كائنات صغيرة، منشورات اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، ١٩٩٤ : ٤٧.
(٦) مجلة «الرافد»، العدد ٦٥، ٢٠٠٣ : ٥٢.
(٧) مجلة «عمان» الأردنية، العدد ٧٢، ٢٠٠٢ : ٨٤.

الباب الثالث

الفصل الأول

(١) صدرت الرِّواية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، أكتوبر ٢٠٠٧.
(٢) صدرت هذه الروايات تباعًا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، اعتبارًا منذ عام ٢٠٠٠ وحتى عام ٢٠٠٤ على التتالي، وقد تناولنا الروايات الخمس مع د. سوسن البياتي في دراسة موسَّعة بعنوان «الكون الرِّوائي – قراءة في الملحمة الرِّوائية: الملهاة الفلسطينية »، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
(٣) الرِّواية ، ص٥.
(٤) ينظر الرِّواية ، ص٥١٠؛ إذ ذكر المؤلف ما نصُّه «اعتمدت هذه الرِّواية على كثير من المذكرات والكتب من بينها»، وقد أتى على ذكر مجموعة من اليوميات والمذكرات والحوارات والكتب المتنوعة مما له صلة بالتاريخ الفلسطيني في هذه الفترة بالذات، فضلًا عن الإشارة إلى كثير من الصحف والمجلات التي استخدم معلوماتها لهذا الغرض.
(٥) الأنا والآخر ومسألة الهوية في الخطاب الرِّوائي العربي المعاصر، عبد الجليل ناظم، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد ٤، ٢٠٠٥، ص١٠٧. وينظر: شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٣، ص٥١.
(٦) هوية الفضاء في رواية الحرب العربية، د. بريهمات عيسى، مجلة الآداب واللغات، م. س، ص١٣٠.
(٧) بنية الشكل الرِّوائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٢٥.
(٨) قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص ٢٣٨.
(٩) إشكالية الشَّخصية في الخطاب الرِّوائي المعاصر، د. عز العرب إدريسي أزمي، مجلة الآداب واللغات، م. س، ص٢٢٣– ٢٢٤.
(١٠) سرد الآخر، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص ١٠٢.
(١١) أصول الرِّواية ورواية الأصول، مارت روبير، ترجمة وجيه الأسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨ ، ص٣٩.
(١٢) تنظر الرِّواية : ١٥ والهامش: ١. (١٣) تنظر الرِّواية : ص٣٣٧ وهامشها.
(١٤) تنظر الرِّواية في الصفحات من ٣١٣ – ٣٢٣ والهوامش الواردة فيها.
(١٥) اشتغل إبراهيم نصر الله في أكثر من ديوان شعري له على فضاء المقطعية الشعرية، أو ما يمكن

أنْ يصطلح عليه (القصيدة القصيرة) ضمن هاجس توظيف رؤية سينمائية للحال الشعرية. ينظر على سبيل المثال «حجرة الناي»، وهو الجزء الرابع من مشروع شعري بعنوان «عواصف القلب» يعمل على هذه الأسلوبية الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

(١٦) لإبراهيم نصر الله اهتمامات كثيفة بالسينما أثمرت عن إصدار كتابين هما «هزائم المنتصرين – السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، وكتاب «صور الوجود: السينما تتأمل»، صدر عام ٢٠٠٧ في مصر، وقد تناولنا تأثير السينما في أدب إبراهيم نصر الله في كتابنا المشترك بعنوان «سحر النص – قراءة في المدوَّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

(١٧) السَّبع الأشهب، نادر السباعي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشّارقة، ١٩٩٩، وهي الرِّواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي «الدورة الثانية».

الفصل الثاني

(١) قد يثير استخدام اللهجة المحلية البغدادية في هذا الإطار نوعًا من الصعوبة للقارئ الذي لا يعرف اللهجة العراقية جيدًا، وهو إشكال حقيقي لكنّ شهرة روايات التكرلي عربيًّا يدل على أن القارئ العربي تمكّن على نحو ما من تلقّي اللهجة، والاستئناس بها، ومجاراة صعوبة فهمها.

(٢) منشورات دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

(٣) ثريا النص – مدخل لدراسة العنوان القصصي – محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٩٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥ : ١٠.

(٤) أطلق هذه التسمية (دريدا) للدلالة على العنوان – موقعًا و وظيفةً، ينظر: ثريا النص: ١٠.

(٥) ثريا النص: ٧٦. (٦) دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، عمان.

(٧) منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧، عمان.

(٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢) م. ن: ٦٣، ١٨٣، ٢٠٥، ٣٠٥، ٦١.

(١٣) تنظر الرواية: ص ٨ وقد بلغت الأبيات (١٧) بيتًا، وتكرر هذا النمط من الشعر مرة ثانية، الرواية: ص ١٧.

(١٤) تنظر الرواية: ص٨١، وقد بلغت الأبيات (١٧) بيتًا أيضًا.

(١٥) تنظر الرواية: ص١٢٩، إذ وظفت شطرًا من قصيدة للشاعر أبي فراس الحمداني، كما وظفت اللازمة التي تتكرر في قصيدة «أنشودة المطر للسياب» وهي «مطر... مطر...مطر». الرواية: ص١٣٧، و وظفت جزءًا من شطر من قصيدة للشاعر «أنا الآن إذا ما ذكرتها...» الرواية: ص١٧٨.

(١٦) الرواية: ص١٠، وتكرار هذا في صفحات كثيرة من الرواية، ينظر على سبيل المثال الصفحات: ١٦، ١٨، ٦١، ١٧٩.

(١٧) الرواية: ص٣١، وتنظر الصفحات: ٧٠، ٩٦، ١٧٧ أيضًا.

(١٨) الرواية: ص١٤، وينظر الصفحات: ١٩، ٣٨، ٤٠، ٤٧، ٦٣، ٧٠، ١٠٦، ١١٧، ١٢٧، ١٤٩،

١٧٠، ١٨٧.

(١٩) الرواية: ص١٣، وقد تكررت على نحو هائل في الرواية، ويمكن معاينة الصفحات: ١٦، ١٧، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٧٠، ٧٥، ٧٦، ٩٢، ٩٦، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨، ١١٦، ١١٨، ١٣٧، ١٤٠، ١٤٣، ١٦٣، ١٨٣.

(٢٠) الرواية: ص٣٠، وينظر التكرار المتنوع والواسع في الصفحات: ١٣، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٦٤، ٨٣، ١٠٧، ١٤٤، ١٤٨، ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٧٧، ١٨٢، ١٨٥، ١٩٥.

(٢١) الرواية: ص١٣، وينظر تكراره الواسع أيضًا في الصفحات: ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٣٤، ٥٠، ٥٦، ٦٢، ٩٠، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٩، ١١٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٨، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٨، ١٦٣، ١٧٣، ١٧٧، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢.

(٢٢) شغل هذا الشكل الكتابي ما يقرب من ثلاث صفحات، الرواية: ص٥٨ – ٦٠.

(٢٣) صدرت الرواية في عمان، ١٩٩٢.

الفصل الثالث

(١) ينظر حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤: ص (٢٧٢ – ٢٧٣) على سبيل المثال.

(٢) يمكن حصر عشرات الأمثال الواردة في الرِّواية، وهو ما يحتاج إلى دراسة مستقلة خاصة.

(٣) لا تكاد تخلو صفحة من الرواية تقريبًا من حضور اللهجة العامية، وهذا بحاجة إلى دراسة مستقلة خاصة.

(٤) صدرت رواية «خشخاش» لسميحة خريس عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

(٥) مكونات السَّرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد الأول، ١٩٩٣، القاهرة.

(٦) م. ن

الفصل الرابع

(١) المصابيح الزرق، حنا مينة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

(٢) هذه المعلومات مأخوذة من التَّقديم الذي قدَّمه شوقي بغدادي للرواية بعنوان «قبل أن نبدأ»

(٣) شرفة الهذيان، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

(٤) من أجل استِبيان بصري صَريح لهذه العتبة لا يمكن الاستشهاد بجزء منها بل العودة إليها في الرواية (الورقة الثانية بعد صفحة الغلاف)، واستقرائها بمعية الصفحة الأولى التي تكتفي بوضع اسم المشروع الروائي «الشُّرفات» فوق اسم الرواية «شُرفة الهذيان»، ويمكن الاستعانة باستراتيجية التشكيل الفني للغلاف من أجل فهم أعمق لعتبة الاستهلال.

(٥) لا سبيل إلى قراءة هذه العتبة أيضًا إلا في العودة إليها في الرواية: ص١٩٣.

(٦) الرواية: ص١٩٥. (٧) تنظر الرواية: ص١٩٧. (٨) الرواية: ص١٩٩.

(٩) اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩ : ص٩٤.
(١٠) أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣ : ص٦٠.
(١١) الرواية: ص٤٠، وتنظر ألوان متنوعة من المُلصقات تنتشِر على مساحات واسعة في صفحات الرِّواية.
(١٢) ورقة التّوت، قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٠.

الفصل الخامس

(١) دلعون: نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠٦.
(٢) القصيدة والجسد، حنّا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨ : ١٧٨
(٣) م. ن : ١٧٧ – ١٧٨ (٤) تنظر الرواية: ١٣٠.
(٥) تحسين الخفي شخصية مركزية من شخصيات رواية «الشقائق» لنبيل سليمان، وهي الجزء الرابع من ملحمته الروائية «مدارات الشرق»، تنظر رواية الشقائق، منشورت دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٣.
(٦) اعترافات سمير أميس – ملكة الشرق والسحر: عبد الكريم ناصيف، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧.
(٧) السيرة الذاتية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، منشورات دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٨: ١٣٠.
(٨) فن الحب: إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١: ٨.
(٩) م. ن: ٤٧. (١٠) م. ن: ٥٢. (١١) م. ن:٥٢.
(١٢) م. ن: ٥٢. (١٣) م. ن: ٥٢. (١٤) م. ن: ٥٣.
(١٥) م. ن: ٩٦.
(١٦) الحب في التراث العربي: د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة.
(١٧) العدد (٣٦)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠: ٣٦٢.
(١٨) يصحو الحرير، أمين الزاوي، منشورات المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، ٢٠٠٨.
(١٩) الرواية: ٧٣.
(٢٠) كيف الحال ؟: ربيعة جلطي، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦.
(٢١) الرواية: ١٦٩. (٢٢) م. ن: ١٧١. (٢٤) فن الحب: ٣١.

الباب الرابع

الفصل الأول

(١) أية حياة هي – سيرة البدايات: عبدالرحمن مجيد الربيعي، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٥.

(٢) من ذاكرة تلك الأيام – جوانب من سيرة أدبية : عبد الرحمن مجيد الربيعي، منشورات دار المعارف، سوسة (تونس)، ٢٠٠.

(٣) السيرة الذاتية – المثياق والتاريخ الأدبي: فيليب لوجون، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٩٣.

(٤) السيرة الذاتية: جورج ماي، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٢، ص١٦٥.

(٥) أية حياة هي: ص ٥. (٦) م. ن: ص ٩.

(٧) م. ن: ص ١٠٧ – ١٠٨. (٨) م. ن: ص ٣٦٨ – ٣٧١.

(٩) ينظر الفصل (١٧) من السيرة «أية حياة هي ؟»، من: ص ٢٩٩– ٣٩٩؛ إذ ينشر على مساحة ١٠٠ صفحة تقريبًا أحداث أيامه الأولى في بغداد.

(١٠) م. ن: ص ٣١١ –٣١٢. (١١) م. ن: ص١٤٦– ١٤٧.

(١٢) بنية الشَّكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ، ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(١٣) قراءة في أية حياة هي : صلاح الدين بو جاه، مجلة (الحياة الثقافية)، العدد ١٧١، السنة ٣١، تونس، ٢٠٠٦، ص ١٢٨.

(١٤) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: جيرار جينيت، ترجمة مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط٢، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٧.

(١٥) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٢٣٢.

(١٦) أية حياة هي: ص٧٠ – ٧١. (١٧) م. ن: ص٤١٠ – ٤١١.

الفصل الثاني

(١) كيف تقرأ صورة، د. عبد الغفار مكاوي، هيئة الكتاب، القاهرة، المكتبة الثقافية: ٢٤، وينظر قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د. عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (١١٩)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص ٩.

(٢) المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجًا): زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨: ص ٦٥.

(٣) م. ن: ص ٦٥.

(٤) الصورة الصحفية: هيثم فتح الله عزيزة، شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٩٢: ص ١٠٩.

(٥) الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة: جيل دولوز، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧:٢٢.

(٦) م. ن.: ص ٢٢. (٧) الصورة الصحفية: ص ١٦.

(٨) الصورة والثقافة والاتصال: محمد العبد، مجلة فصول، العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص ١٣٣.

(٩) م. ن: ص ١٣٤. (١٠) م. ن: ص ١٣٤. (١١) م. ن: ص ١٣٤.

(١٢) ندوة «النص/ الصورة» من الورقة التي قدَّمها باتريك شيزو بعنوان «الصورة باعتبارها سابقة على النص»، عرض وترجمة كاميليا صبحي، مجلة فصول، مصدر سابق: ص ٢٣٢.

(١٣) الرؤية والنصية: ستيفن ميلفيل، بيل ريد ينجر، ترجمة سيد عبد الله، مجلة فصول، م. س: ١٩٣.

(١٤) الصورة الصحفية: ص ١١. (١٥) قصيدة وصورة: ص ١٦.

(١٦) م. ن: ص ١٣.

(١٧) عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي: د. محمد البارودي، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ١٥٩.

(١٨) تمظهرات الشكل السّيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية: د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٧٠.

(١٩) عبد السلام العجيلي، جيش الإنقاذ .. صور منه .. كلمات عنه .. ، دار كلمات للنشر والفنون، حلب، ٢٠٠٥.

(٢٠) الفسحة الأدبية: موريس بلاتشو، ترجمة جورج سالم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١، ص ١٦.

(٢١) ثمة فرق اصطلاحي بين المذكِّرات والذِّكريات داخل معجم مصطلحات السيرة الذي اشتغلنا عليه في كتابنا «تمظهُرات التَّشَكُّل السيرذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية». منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، وذهبنا فيه إلى أن المذكِّرات «حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكِّراتي بوصفه مشاهدًا بمراجعة مدوَّنات سبق وأن سطَّرها في ظروف معينة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا، أكثر من اتجاهها إلى البناء الشَّخصاني للراوي كما هو الحال في السيرة الذاتية أو الغيرية؛ إذ يقتضي البناء السيري التزامًا بحدود الشخصية في خصوصياتها الذاتية وفي خروجها إلى الأحداث والموضوعات والقضايا....»، ص ١٤٩. و وصفنا الذكريات بأنها «سرد نثري استعادي يتمتَّع بحرية استذكار كافية، ولا يخضع لأي ترتيب زمني محكم، يستحضر فيه الكاتب صورًا معينة وأحداثًا ذات طبيعة عاطفية خاصّة بالاعتماد الصِّرف على الذّاكرة ، وينفتح سَرده على الفضاء العام أكثر من انفِتاحه على بؤرة الفضاء الخاص....»، ص١٥٠.

الفصل الثالث

(١) في كتابنا السّيرة الذّاتية الشِّعرية – قراءة في التَّجربة السّيرية لشُعراء الحداثة العربية – وضعنا معجمًا لمصطلحات السّيرة قاربنا فيه ما يقرب من أربعين مصطلحًا في السّيرة، ومنها مصطلح (السّيرة الذاتية الشِّعرية) الذي نحت بِصدد الاشتِغال عليه الآن في هذه المداخلة. ينظر الكتاب بطبعته الثانية، دار الكتب الحَديث، إربد، ودار جدار للكتاب العالمي، عمّان، ٢٠٠٧: ١١٠.

(٢) مقدمة ديوان «ليلى بلا عشّاق»، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٦: ص ٢٢٥ - ٢٣٥.

الفصل الرابع

(١) جنون آخر: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧: ٩-١١.
(٢) السيرة الذاتية الشعرية - قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية: د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٧: ١٣٦-١٣٧.
(٣) المقاطع التي خضعت (للتسويد) في القراءة هي لممدوح عدوان مأخوذة من الحوارات الأدبية الموجودة في الكتاب.
(٤) هواجس الشعر: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦: ١٤.
(٥) م.ن: ١٩. (٦) م.ن: ٢١.

الفصل الخامس

(*) مجلة الهلال. العدد ١١٥، القاهرة، عدد خاص عن رجاء النقاش بعنان « رجاء النقاش القلم ... الإنسان»، ٢٠٠٧.

الفصل السادس

(*) د. أنطوانيت زحلاوي، حَياة في حِوار، حوار شامِل مع الأستاذ الدكتور خالد محيي الدين البرادعي، الاتحاد العالمي للمؤلفين باللُّغة العربية، دمشق، ٢٠٠٥.

الفصل السابع

(*) بعض أناي .. بعض فوضاي: حمدة خميس، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٥٠، المنامة، ٢٠٠٧ : ٩٣ - ١٠٠.

الفصل الثامن

(*) أصداء السّيرة الذاتية، نجيب محفوظ، مطبوعات مكتبة مصر، وقد خلت الطبعة من تاريخ الإصدار، ولا شكَّ في أن الكتاب صَدَر بعد وفاة محفوظ وبمُبادرة من ناشِره سعيد السَّحّار صاحِب المكتبة، و وضع اسم المؤلِّف (نجيب محفوظ) على نحو يوحي وكأنه صدر بموافقته ليمنح الكتاب شرعية انتسابه إلى المؤلف والعنوان معًا.

المَصادِر والمَراجِع

القرآن الكريم

الدَّواوين والمجموعات الشِّعرية

(١) الأعمال الشِّعرية ١٩٦٥ – ١٩٨٥، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

(٢) الأعْمال الشِّعرية الكاملة، شوقي بغدادي، ج١، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٦.

(٣) أماكن فارغة: علي الإمارة، دار الكتب، البصرة، ١٩٩٨.

(٤) امرأة سادسة للحواس: محمد علي اليوسفي، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ١٩٩٨.

(٥) إيقاعات بصرية: كاظم الحجاج، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

(٦) الأيقونات والكونشيرتو: محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

(٧) باتجاه أفق أوسع: حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٩.

(٨) بستان عائشة: عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، ط٢، ١٩٩١.

(٩) بسم الأم والابن: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

(١٠) بوصلة الدم: بول شاؤول، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٧.

(١١) تاريخ الأسى: طالب عبد العزيز، ١٩٩٤.

(١٢) تخطيطات على الجدران: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨.

(١٣) تمرين في النسيان: منذر عبد الحر، مطبعة زيادة، بغداد، ١٩٩٧.

(١٤) حليب أسود: المتوكل طه، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ١٩٩٩.

(١٥) خطر: محمد الحمراني، بغداد، ١٩٩٨.

(١٦) دروب إليك وجمر عليّ: انتصار سليمان، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ٢٠٠١.

(١٧) دع البلبل يتعجب: رعد عبد القادر، منشورات الأديب المعاصر، بغداد، ١٩٩٦.

(١٨) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

(١٩) ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

(٢٠) ديوان عبد العزيز المقالح: دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

(٢١) ديوان عربي: أديب كمال الدين، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.

(٢٢) ديوان فايز خضّور، المجلد الأول، دار الأدهم.

(٢٣) ديوان محمود درويش: مجلد٢، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

(٢٤) ديوان النساء: جميلة الماجري، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ١٩٩٧.

(٢٥) ربما أنا: أحمد العجمي، دار الكنوز الأدبية، بيروت ط٢، ١٩٩٨.
(٢٦) رعاة العزلة: أمجد ناصر، دار أزمنة، عمان، ط٢، ١٩٩٨.
(٢٧) رمح لغرناطة: خالد أبو خالد، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩.
(٢٨) روحان لجسد واحد: غسان حنا، دار الجمهورية، دمشق.
(٢٩) زهر الحدائق: بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
(٣٠) سيرة العشب: زهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
(٣١) شتاء عاطل: جواد الحطّاب، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٧.
(٣٢) الشوقيات: أحمد شوقي، المجلد ١، ج٢، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧.
(٣٣) طائر الآن: أحمد الشيخ علي، بغداد، ١٩٩٧.
(٣٤) ظلال: خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
(٣٥) العالي يصلب دائمًا: حسين جلعاد، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٩.
(٣٦) عش للقصيدة: روضة الحاج، دمشق، ٢٠٠٠.
(٣٧) علامتي الفارقة: سلمان داؤود محمد، مطبعة زياد، بغداد، ١٩٩٦.
(٣٨) غزالة الصبا: كاظم الحجاج، دار الينابيع للطباعة والنشر، عمان، ١٩٩٩.
(٣٩) العصافير وظل الشجرة: علوي الهاشمي، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٧.
(٤٠) فتوح الفرح، محمد علاء الدين عبد المولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
(٤١) قصائد: يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
(٤٢) قصائد لأجل الملاك الضائع: خالد النجّار، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠.
(٤٣) كائنات مملكة الليل: أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨.
(٤٤) كنعانياذا ونصوص أخرى: عز الدين المناصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان: ٢٠٠٢.
(٤٥) كيف الحال؟: ربيعة جلطي، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦.
(٤٦) لصوص: فرج الحطاب، بغداد، ١٩٩٧.
(٤٧) ما أقل حبيبي: راشد عيسى، عمان، ٢٠٠٢.
(٤٨) ماء الياقوت: عبد القادر الحصني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠.
(٤٩) مباهج: محمد الخالدي، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ٢٠٠١.
(٥٠) مراوغات الفتى الهامشي: محمد زينو شومان، رشاد برس، بيروت، ٢٠٠٢.
(٥١) مرايا مغلقة: أحمد كناني، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩.
(٥٢) مشاغل النورس الصغير، علي الشرقاوي، المطبعة الشرقية، البحرين، ١٩٨٧.
(٥٣) المعلقة الفلسطينية: خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
(٥٤) الملاك يتبعه حشد من الأمراء: فاروق يوسف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
(٥٥) ميتافيزيقيا وردة الرمل: منصف الوهايبي، القيروان، تونس، ٢٠٠٠.
(٥٦) مملكة عبد الله: حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

(٥٧) هجرة الألوان: رشدي العامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.
(٥٨) وردة للسفر: معد الجبوري، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
(٥٩) اليد تكشف: عبد الزهرة زكي، كتاب أسفار، بغداد، ١٩٩٣.
(٦٠) يمشي مخفورا بالوعول: قاسم حدّاد، البحرين، ١٩٨٦.
(٦١) اليوسفيات، عباس اليوسفي، بغداد، ١٩٩٦.

المجموعات القصصية

(١) الأعمال القصصية، مج ٢: عبد الإله عبد القادر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠.
(٢) تطريسات: عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
(٣) الحاسة التاسعة: كمال عبد الرحمن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
(٤) حالات: محمود جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
(٥) خريف البلدة: أحمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
(٦) الديب رمّاح: خيري عبد الجواد، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، الجيزة، ١٩٩٥.
(٧) صباح رديء آخر: أحمد خيري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
(٨) صهيل الأسئلة: رشيدة الشارني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
(٩) العبيد: لؤي حمزة عباس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٠.
(١٠) عربة بطيئة: فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
(١١) قلعة النساء، صلاح زنكنة، دار الورقاء للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.
(١٢) كائنات صغيرة: منشورات اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، ١٩٩٤.
(١٣) كائنات الوحشة: حسن حميد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
(١٤) موت عزرائيل: مفلح العدوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

الروايات

(١) اعترافات سمير أميس – ملكة الشرق والسحر: عبد الكريم ناصيف، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧.
(٢) أعواد ثقاب، رفقة دودين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠..
(٣) حارس المدينة الضائعة: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
(٤) الحمراوي: رمضان الرواشدة، عمان، ١٩٩٢.
(٥) خشخاش: سميحة خريس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
(٦) دلعون: نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠٦.
(٧) الرجع البعيد: فؤاد التكرلي، منشورات دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
(٨) زمن الخيول البيضاء: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٧.
(٩) السبع الأشهب: نادر السباعي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩.

(١٠) شرفة الهذيان: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
(١١) المصابيح الزرق: حنا مينة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ت.
(١٢) ورقة التوت: قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٠.
(١٣) يصحو الحرير: أمين الزاوي، منشورات المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، ٢٠٠٨.

النصوص السيرذاتية

(١) أصداء السيرة الذاتية: نجيب محفوظ، مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
(٢) أية حياة هي – سيرة البدايات: عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٥.
(٣) حياة في حوار: د. أنطوانيت زحلاوي، حوار شامل مع الأستاذ الدكتور خالد محيي الدين البرادعي، الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية، دمشق، ٢٠٠٥.
(٤) من ذاكرة تلك الأيام – جوانب من سيرة أدبية: عبد الرحمن مجيد الربيعي، منشورات دار المعارف، سوسة (تونس)، ٢٠٠٠.

الكتب العربية والمترجمة

(١) الإبهام في شعر الحداثة: د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٧٩)، الكويت، ٢٠٠٢.
(٢) أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة: كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.
(٣) أسئلة الرواية: جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٩٣.
(٤) الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي : ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
(٥) أسس الفكر المعاصر (مجاورة الميتافيزيقيا): عبد السلام بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١.
(٦) الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤.
(٧) الأسلوبية وتحليل النص: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٢.
(٨) إشكالية الشخصية في الخطاب الروائي المعاصر: د. عز العرب إدريسي أزمي، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ٢٠٠٥.
(٩) أصول الرواية ورواية الأصول: مارت روبير ترجمة وجيه الأسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.
(١٠) الاعتراف بالقصة القصيرة: سوزان لوهافر، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
(١١) أفق التحولات في القصة القصيرة، شهادات ونصوص: تقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.

(١٢) ألمّ الآن بقايا نهار العمر: إدوار الخراط، ضمن كتاب القصة القصيرة في الأردن – بحوث وشهادات، مجموعة من المؤلفين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٤.
(١٣) الأنا والآخر ومسألة الهوية في الخطاب الروائي العربي المعاصر: عبد الجليل ناظم، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد ٤، ٢٠٠٥.
(١٤) بحوث في القراءة والتلقي: د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨.
(١٥) البذرة والفأس: رياض عبد الواحد، مكتب العلياء للطباعة، البصرة، ٢٠٠١.
(١٦) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
(١٧) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
(١٨) بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
(١٩) بين العلم والفن: دولف رايسر، ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦.
(٢٠) التأمل: باتريشا كارنغتون، ترجمة إقبال يونس، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
(٢١) ت. س. إليوت – دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمّان، ١٩٨٦.
(٢٢) التصور والخيال: ر.ل. بريت، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩.
(٢٣) التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية: د. شفيع السيد، شركة الصفا للطباعة، القاهرة، ط٢.
(٢٤) تفسير القرآن العظيم للإمام ابن كثير القريشي الدمشقي، المجلد الأول، دار الفكر، عمان.
(٢٥) تفسير النسفي، الجزء الأول، دار إحياء الكتب العربية.
(٢٦) التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية: د. عبد الله إبراهيم، سلسلة كتاب الرياض (٩٣)، الرياض، ٢٠٠١.
(٢٧) تمظهرات التشكل السيرذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية: د. محمد صابر عبيد: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
(٢٨) توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة: رفقة دودين، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٧.
(٢٩) ثريا النص – مدخل لدراسة العنوان القصصي: محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٩٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
(٣٠) جماليات المكان: باشلار، ترجمة غالب هلسا، مطبعة الحرية، بغداد، ١٩٨٠، «الأقلام».
(٣١) جنون آخر: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧. جيش الإنقاذ .. صور منه .. كلمات عنه ..: عبد السلام العجيلي، دار كلمات للنشر والفنون، حلب، ٢٠٠٥.
(٣٢) الحب في التراث العربي: د. محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، العدد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠.
(٣٣) الحداثة في الشعر السعودي: د. عبد الله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار

البيضاء، ٢٠٠٢.
(٣٤) الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية): إدوار الخراط، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣: ٤١.
(٣٥) حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.
(٣٦) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: جيرار جينيت، ترجمة مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط٢، القاهرة، ١٩٩٧.
(٣٧) دراسات في القصة العربية: مجموعة مؤلفين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.
(٣٨) دير الملاك – دراسة نقدية للشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.
(٣٩) الرؤية والنصية: ستيفن ميلفيل، بيل ريد ينجر، ترجمة سيد عبد الله، مجلة فصول، العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
(٤٠) الرواية النسائية العربية، مجموعة مؤلفين، دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي، تونس، ١٩٩٩.
(٤١) سحر النص – قراءة في المدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله: د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.
(٤٢) سرد الآخر: صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.
(٤٣) السكون المتحرك – دراسة في البنية والأسلوب، ج٢، بنية اللغة: د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، ١٩٩٣.
(٤٤) سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
(٤٥) السيرة الذاتية: جورج ماي، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٢.
(٤٦) السّيرة الذاتية الشِّعرية – قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية: د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٧.
(٤٧) السيرة الذاتية الشعرية: د. محمد صابر عبيد، منشورات دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٨.
(٤٨) السّيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي: فيليب لوجون، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٤.
(٤٩) السّيمياء والتأويل: روبرت شولز: ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.
(٥٠) شاعريَّة أحلام اليقظة: غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٣.
(٥١) الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مطبوعات دار اليقظة

العربية، بيروت، ١٩٦٣.
(٥٢) شعرية المكان في الرواية العربية: خالد حسين حسن، كتاب الرياض «٨٣»، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤١٢ هـ.
(٥٣) شعرنا القديم ونقدنا الحديث: وهب روميه، عالم المعرفة (٢٠٧)، الكويت، ١٩٩٦.
(٥٤) الشعر والرسم: فرانكلين. ر. روجرز، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
(٥٥) الشعر ونهايات القرن: أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٨.
(٥٦) شعرية القصيدة العربية الحديثة: د. محمد صابر عبيد، دار غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠.
(٥٧) الشعرية : كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، ١٩٨٧.
(٥٨) صدع النص وارتحالات المعنى: إبراهيم حمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠.
(٥٩) الصورة والثقافة والاتصال: محمد العبد، مجلة فصول، العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
(٦٠) الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة: جيل دولوز، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧.
(٦١) الصورة الشعرية: سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
(٦٢) الصورة الصحفية: هيثم فتح الله عزيزة، شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٩٢.
(٦٣) صور الوجود: السينما تتأمل: إبراهيم نصر الله، القاهرة، ٢٠٠٧.
(٦٤) عندما تتكلم الذات – السيرة الذاتية في الأدب العربي: د. محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
(٦٥) الفسحة الأدبية: موريس بلانشو، ترجمة جورج سالم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١.
(٦٦) فن الحب: إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
(٦٧) في نظرية التلقي: مجموعة مؤلفين، ترجمة د. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ٢٠٠٠.
(٦٨) قال الراوي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
(٦٩) القصيدة: د. عبد الرحمن ياغي، دار البشير، عمّان، ١٩٩٨.
(٧٠) القصيدة والجسد: حنّا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨ قراءة في أية حياة هي، صلاح الدين بو جاه، مجلة (الحياة الثقافية)، العدد ١٧١، السنة ٣١، تونس، ٢٠٠٦.
(٧١) قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور): د. عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (١١٩)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
(٧٢) الكون الروائي – قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية: د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

(٧٣) كيف تقرأ صورة: د. عبد الغفار مكاوي، هيئة الكتاب، القاهرة، المكتبة الثقافية.
(٧٤) اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب: جاكوب كورك، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.
(٧٥) اللغة والتفسير والتواصل: د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة (١٩٣)، الكويت، ١٩٩٥.
(٧٦) مئة عام من الحكي: محمود الورداني، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢.
(٧٧) المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (أنموذجا): زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
(٧٨) محاولات في الشعري والجمالي: د. وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ١٩٩٥.
(٧٩) مختارات الشعر العربي الحديث في مصر: د. سيد البحراوي، منشورات أمانة، عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢.
(٨٠) معجم النقد العربي القديم: د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ج١، بغداد، ١٩٨٩.
(٨١) مفهوم الشعر: د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
(٨٢) مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٣.
(٨٣) من البنيوية إلى الشعرية: رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة د. غسان السيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠.
(٨٤) مواهب الرحمن في تفسير القرآن: عبد الكريم المدرس، المجلد٢، دار الحرية، بغداد، ط٢، ١٩٩١.
(٨٥) الموجة الصاخبة – جيل الستينيات في العراق: سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
(٨٦) ندوة «النص/ الصورة) من الورقة التي قدَّمها باتريك شيزو بعنوان «الصورة باعتبارها سابقة على النص»، عرض وترجمة كاميليا صبحي، مجلة فصول، مجلة فصول، العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
(٨٧) نظرية التلقي: روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي والثقافي، جدّه، ١٩٩٥.
(٨٨) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب – دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤.
(٨٩) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر: د. أحلام حلوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٠.
(٩٠) النقطة والدائرة – مقتربات في الحداثة العربية – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
(٩١) هامش النص الشعري: عز الدين المناصرة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩.
(٩٢) هزائم المنتصرين – السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
(٩٣) هواجس الشعر: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦.

(٩٤) هوية الفضاء في رواية الحرب العربية: د. بريهمات عيسى، مجلة الآداب واللغات، العدد ٤، الجزائر، ٢٠٠٥.
(٩٥) الوجيز في دراسة القصص: لين أولتبنير ند، ليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي. سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد.

الدوريات

المجلات

(١) مجلة «الآداب»، بيروت، العدد ٩-١٠، ١٩٩٧.
(٢) مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ٧ تموز، ١٩٩١.
(٣) مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد ١٠، ١٩٩٢.
(٤) مجلة ثقافات، البحرين، العدد ١، ٢٠٠٢.
(٥) مجلة «الثقافة الأجنبية»، العدد ٣، بغداد، ٢٠٠٠.
(٦) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد ٣٤، ٢٠٠٠.
(٧) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد ٣٧، ٢٠٠٠.
(٨) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد ٥٢، ٢٠٠١.
(٩) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد ٦٤، ٢٠٠٢.
(١٠) مجلة «الرافد»، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٦٥، ٢٠٠٣.
(١١) مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣، العدد ١-٢، ١٩٩٤.
(١٢) المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، ١٩٩٧.
(١٣) مجلة «عمان»، أمانة عمان الكبرى، عمان، العدد ٥٢، ١٩٩٩.
(١٤) مجلة «عمّان» أمانة عمان الكبرى، عمان، العدد ٧٢، ٢٠٠١.
(١٥) مجلة «عمّان»، أمانة عمان الكبرى، عمان، العدد ٩١، ٢٠٠٣.
(١٦) مجلة الفكر العربيّ المعاصر، بيروت، العدد ٦٠/ ٦١.
(١٧) مجلة الكاتب العربي، دمشق، العدد ١٤، ١٩٨٦.
(١٨) مجلة «كتابات معاصرة»، المجلد ٦، العدد ٢١، بيروت، ١٩٩٤.
(١٩) مجلة كلمات، البحرين، العدد ٨، ١٩٨٧.

الصحف

١- جريدة الجزيرة، السُّعودية ١٢/ ٢/ ١٤١٧ هجرية.
٢- جريدة الجمهورية، بغداد، ١١/ ٤/ ١٩٨٧.
٣- جريدة الجمهورية، بغداد، ١٥/ ٧/ ١٩٩١.
٤- جريدة القادسية، بغداد، ١٩/ ٦/ ١٩٩١.
٥- جريدة القادسية، بغداد، ٤/ ٧/ ١٩٩١.